الجمهوريةالجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران



كلية الآداب و اللغات و الفنون قسم اللغة العربية و آدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه :

التصوف الإسلامي لدى "خورخي لويس بورخيس" في مجموعته القصصية "الألف"

من إعداد الطالبة : تحت إشراف :

عائشة زمام د عبد الله بن حلي

أعضاء لجنة المناقشة

اللقب و الإسم	الرتبة	هيكل الانتماء	الصفة
حبار مختار	أستاذ	وهران	رئيسا
ابن حلي عبدالله	أستاذ	وهران	مقررا
بلحيا الطاهر	أستاذ- محاضر أ	وهران	مناقشا
عباس محمد	أستاذ	سعيدة	مناقشا
طالب أحمد	أستاذ	تلمسان	مناقشا
سعيدي محمد	أستاذ	تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية

2012-2011

إهـــــــــداء

إلى والـدي العزيزيـن اللذين شقا ـ رغم عياء الكبر و المرض ـ غمـار الحـروف
و اللغة المقدسة رسما و حفظا
أهديهما هذه الحروف.

و إلى عائلتي الصغيرة: زوجي الذي شاركني عبء البحث و همّه و ساندني
في جميع الأوقات، و إلى صغيري الحبيب محمد.

شكـــــر خــاص

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور عبد الله بن حلّي الذي منحني صبره و ثقته رغم عوائق الغياب و المسافـــات، كما أشكره جزيل الشكر على إرشاداته و توجيهاته التي أتاحت إخراج هذا البحـث إلى الضـوء و العلن.

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى السادة الأساتذة:

- الدكتور الأخضر بن عبد الله (وهران)، شكرا على ما لا تحصره كل الكلمات و لا تفيه كل اللغات.
- الأستاذ خليل كلفت من مصر، و الأستاذ محمد آيت لعميم من المغرب اللذين أمداني بالكتب مشكورين.

المقدمة

لم يكن الولوج إلى عالم "خورخي لويس بورخيس" (Jorge Luis Borges) (1899-1986) صدفة و لا إملاء، بل كان استكمالا لما بدأناه مع "غابريال غارسيا ماركيز" (/1927) (Gabriel Garcia Marquez) في بحث الماجستير الذي كان التوطئة الأولى لمشروع نطمح إلى تأسيسه و توسيعه، و يتمثل في توجيه الاهتمام إلى التجربة الأدبيــة اللاتينو- أمريكية، البعيدة عنا مسافة و جغرافيا، و القريبة منا مخيالا و فلسفة و همّاً، و الإسهام في فــرض وجودها في الدراسات الجامعية و النشاط الأكاديمي، لتخفيف هيمنة الآداب الأجنبيــة الأخــرى (الأوروبية خاصة) التي تجذر حضورها في الدراسات النقدية و البحوث العلمية. فقد ظلت الآداب اللاتينوأمريكية غائبة أو بالأحرى مغيبة عن حقل الدراسات الجامعية باستثناء نماذج قليلة و محتشمة نُشِرت كإسهامات فردية و ليس كمشروع ذي استراتيجية علمية ذات بعد أو أفق معـــرفي.[1] إلى جـــانب مقالات متفرقة منشورة هنا و هناك حول بعض أعلام أمريكا الجنوبية، و هي في عمومها تحايد في جوهرها الموضوعات الأدبية و تقدم عرضا عاما لظاهرة أدبية معينة أو لشخصية أدبية من المثلث الجنوبي الأمريكي.

من هنا، حاولنا التخصص في حقل هذا الأدب و كتابة ورقة ثانية في دفتره، رصدناها هذه المرة للقاص و الشاعر الأرجنتيني "خورخي لويس". و قد تم انتقاؤه دون غيره من بين الكتاب اللاتينو- أمريكـــيين لكونه يجسد تجربة أخرى مغايرة و متميزة عن تجربة صاحب "مائة عام من العزلة"، بل إنه يجسد الوجه الآخر لأدب أمريكا اللاتينية المختلف عن كثير مما رسمــه أدبيـــا رواد التيـــارات المختلفة سواء الطبيعية أو الواقعية السحرية أو النقد الذاتي الأدبي. كما أنه زيادة على كل هـــذا، يمثل نموذجا أدبيا متميزا في استثماره للمكتوب الصوفي الإسلامي و للتراث العربي بشكل خاص. و هي البؤرة الجوهرية التي نود تشريحها في هذا البحث، من خلال مجموعته القصصية "الألف".

لكن لماذا "الألف" دون غيره من مؤلفاته؟ أولا لأنها تمثل في نظرنا قمة إبداعه الأدبي، و نضجا في فلسفته التخييلية تكمل و تتوج ما جاء في كتابه الشهير "خيالات"، ناهيك عن كون مجموعـــة "الألف" تركيبا معقدا من مؤثرات متداخلة يحاول القاص طمس بعضها و إبراز البعض الآخـــر في واجهة النص، و هو ما يجعل القارئ في مفترق طرق بين أصوات متعددة يتردد رجعها بين سطور

[1] نذكر في هذا المجال إسهامات الأستاذ "نقاوي صالح" الذي أنجز بحث ماجستير حول أدب "كارلوس فوينتس"، إلى جانب إسهامات الأستاذ"أحمد أبي عياد" و الأستاذ " عبدالله حمادي" و الأستاذة "مختارية الزاوي" التي أسهمت ببحث ماجستير حول الترجمات المنجزة لرواية "مائة عام من العزلة" لغابريال غارثيا ماركيث"

قصصه، و يضعه أمام ذاكرة نصوصية تتداخل فيها الأنواع الأدبية و التيمات و تتماوج شعريات لنصوص متنوعة. فبين صفحات هذه المجموعة القصصية، يلتقي القارئ بالمعتصم العربي و بالشاعر زهير بن أبي سلمى و بالفيلسوف ابن رشد و بالجاحظ و غيرهم، كما يقود السارد القـــارئ إلى أروقة مكتبة بابل، و مسجد عمرو بالقاهرة، و يسافر به إلى القرن السابع الهجري، ليترل بحـــي بولاق و يكتب قصة مدينة النحاس التي وردت في "ألف ليلة و ليلة". إنه تداخل غريب بين حكي قديم يبعثه السارد من بين دفتي كتب التراث ليمزجها مزجا بسرده بعد أن يقـــوم بترهين الحدث القديم و ربطه بأحداث خيالية.

لقد كان بورخيس من أبرز و أهم الكتاب الأجانب في العصر الحديث الذين وظفوا مرجعيات عربية في كتاباقم وسط بيئة لم تألف كثيرا مثل هذه الاقتباسات و الشواهد العربية، و سواء أكان الكاتب مفتونا بسحر الشرق، أو معارضا لمعاصريه أدبيا من أجل خلق ما هو جديد ليخرق أفـــق انتظار قرائه، إلا أنه نجح عموما في استحضار لون أدبي ظل غائبا عن عالمه لعقود طويلة. و في هذا السياق ذكر الكاتب "خوان غويتسولو"

(/ 1931)Juan Goytisolo

أن "الأدب العربي الممحى من أفقنا الثقـــافي بعـــد دون كيخوطي، لم يعد للظهور في لغتنا إلا بعد ثلاثة قرون و نصف بفضل بورخيس، و هذه الفجـــوة الكبيرة تظهر إلى أي حد صدت إسبانيا عن تاريخها الخاص و لم تفهم جيدا درس سرفانتس."

كما استطاع بورخيس أن يُصدِّر إلى قراء أمريكا الجنوبية و الغرب عموما عينات من التـــراث العربي، مقلدا تارة حكي شهرزاد، و ساردا تارة أخرى قصصا و سيرا عن أعلام عرب، بل إنـــه تحدى أحيانا تقاليد الغرب القديمة ليفرض حضور نصوص كانت ممنوعة و مقاطعَة أدبيا مثل نص القرآن الكريم، و يعلق "غويتيسولو" على هذا التحدي للكاتب قائلا "إن حضور القرآن في المتخيل البورخيسي هو الأكثر بروزا و غرابة، فمنذ ظهور اللغة القشتالية، كان الكتـــاب المقـــدس لدن المسلمين، مثله مثل نبيهم موضوع رعب، و إهانة، و كراهية من طرف الكتاب الإسبان، إلا قليلا منهم، و بالعكس من ذلك ففي العديد من الحكايات يدمج بورخيس و يوضح آيـــات قرآنيـــة، و يذكر معراج النبي على ظهر البراق، و يتخيل وجود مضاعف لمحمد في السماوات...".

و رغم هذا التفرد الفني و السبق الأدبي في استثمار إرث شرقي في بيئة مختلفة، إلا أن مقاربة مثل هذا الاستثمار نقديا تبدو محدودة و عابرة في قراءات بعض الباحثين الأجانب الذين يجمع الكثـــير

منهم على دراسة الأثرين العربي و الإسلامي في نصوص بورخيس اكتفاء بالتعليق أو تحليل ما ورد فيها من استشهادات أو إقتباسات مثل الآيات القرآنية و توظيف أعلام عربية و قصص تاريخية بعضها خيالي و بعضها واقعي. و عليه، يُغرق هذا الاهتمام السطحي بشواهد بورخيس، يُغرق الدراسات النقدية في فخ النصوص المتعدَّى إليها دونما اهتمام بصلة هذا التعدي و علاقته بالمسكوت عنه تناصيا. و هو ما يُظهر الأثر العربي في مثل هذه الدراسات و كأنه عنصر تأثيث فحسب و ليس مؤشر تأثير أو إعادة كتابة أو استلهام، لذلك ارتكزت دراسات الباحثين الأجانب النقدية في رصد تناصاته الأدبية على تحديد مؤثرات غربية قريبة من تلقيه لغة و جغرافيا و إنتماء، بدءا من المصدر الديني اليهودي للقبالاه إلى المصادر الفلسفية و الأدبية المتنوعة لأعلام مشهورين أمثال "جورج باركلاي"

(1753-1685) George Berkeley

و "توماس كارليل"

(1881-1795) Thomas Carlyle

و "دافيد هيوم"

(1776-1711) David Hume

و "آرتور شوبنهاور"

(1860-1788) Arthur Schopenhauer

و "أليجيري دانتي"

(1321-1265) Dante Alighieri

و في هذا السياق فقد كان مجرد طرح فكرة تأثر بورخيس بالنصوص الإسلامية أو العربية يثير حيرة و استغراب بعض الأساتذة الأجانب مثلما حدث في طرح هذه الفكرة أمام أساتذة جامعيين في ألمانيا، بل إن باحثة معروفة بفرنسا تدعى "إيريكا دورانتي"

Erica Durante

المتخصصة في أدب بورخيس، تواصلت معي عبر الشبكة العنكبوتية لمناقشة هذا الاهتمام المشترك حول المؤلف الأرجنتيني، لكنها توقفت فجأة عن مراسلتي بعد آخر رسالة كتبتها لها أشرح فيها فكرة البحث المنصب على رصد الأثرين العربي و الإسلامي في كتابات بورخيس.

إن هناك تبريرا مشتركا بين بعض الباحثين على أن الأثر الماورائي أو الغيبي (من الغيبيات) في أدب بورخيس إنما يعود إلى مصدرين جامعين و هما الإنجيل و القبالاه و كذلك إلى الكـــوميديا الإلهيـــة لدانتي، و التي هي في الأصل مكتوبة من وحي آثار عربية مثلما بيّـــن ذلك المستشـــرق الإسبـــاني "آسين بلاثيوس"

(1941-1871) Miguel Asín Palacios

الذي برهن على أن دانتي كتب أخرويـــات و تصويرات إسلامية عن العالم الآخر و ليس من منطلق رؤيا مسيحية.

أما تأثير النص العربي في أدب بورخيس فيكاد حسب بعض الباحثين لا يتجاوز كتاب "ألف ليلة و ليلة"، و بعض الإشارات إلى أعلام عربية وردت كموضوعات مسرود عنها و ليس مولدة للسرد أو للنص البورخيسي عموما. لذلك اجتمعت الكثير من الدراسات على أن نـــص "الألف" لبورخيس إنما هو سرد خيالي حول الألف العبري و ليس الألف العربي، رغم أن كل القرائـــن في النص تؤكد أنه ينتمي للغة الضاد، و أنه يتجاوز حرفية الرسم العربي إلى دلالات إسلامية أكـــبر و أعمق.

في ضوء هذه الرؤى الأجنبية المتوارثة التي رسمت المشهد النقدي لأدب بورخيس لعقود، نحاول إذن، أن نعرض قراءتنا للتناص الظاهر و الباطن في قصص الكاتب، أو بمعنى آخر، نحاول أن ننطلق في قراءتنا من أثر التناص البائن للكشف عما وراءه، أي المسكوت عنه الذي يطبق عليـــه نـــص بورخيس و لا يصرح به في شاهده المقتبَس، لا سيما و أن القاص يكـــثف من استـــشهـــاداتـــه و اقتباساته في نصوصه غير أن هذه الشواهد التي تمثل مصادره الظاهرة يمكن أن تكون مـــزيفـــة و مضللة لتحجب مصادر أخرى محجَبَة.

من هنا يتأسس مشروع هذه القراءة على محورين أفقي/ عمودي؛ يتمثل المحور الأفقي في إجراء مقاربة للتداخل بين النصوص الملصقة (كولاج)، أما المحور العمودي فيتعلق بإجراء مقاربة تشريحية للتداخل بين النصوص المتبددة و العائمة بين ثنايا النص، و من ثمة رصد نوعية التناص لتحـــديد إن كان تحويلا أو محاكاة أو تحطيما للمصدر لبناء نقيضه على أنقاضه. و تجدر الإشارة، إلى أن قراءة نصوص بورخيس ليست سهلة بل شاقة، لكون هذا الكـــاتب يدمن المراوغة و التضليل باستمرار ليوقع قارئه في فخ متاهة يصعب التخلص من إسرها. ذلك أن "المتوقع هو غير المتوقع لأن غير المتوقع هو المتوقع" في قصصه، على حد تعبير "بيار ماشري"

(/1938) Pierre Macherey

كما يفرض بورخيس على قارئه مشاهد و أحداث متداخلة و شديدة الاختلاف في نصـــوص قصـــيرة (قصص) ذات "تشبع لفظي" و "امتلاء مفرط" للرموز و الإشارات حيث نلمس "فيض الكلمات فـــوق الأشياء" على حد قول الكاتب الكوبي "سيفيرو سارودي" (1937/) داعيـــا القارئ إلى الربط بينها. لكن عملية الربط تبدو صعبة و معقدة جدا لأن القاص لا يقدم مؤشـــر الربط داخل النص بل يخفيه وراءه، أي بين ثنايا النصوص التي أفرزت فكرته و كونت مخيلته. في ضوء هذه الاستراتيجية الفنية لإستعادة المقروء و استكتابه من جديد، سنحاول أن نستقرئ نمط الكتابة أو بالأحرى إعادة الكتابة لدى الكاتب الأرجنتيني من خلال الحفر في طبقات نصوصـــه المتراصة من خلال الخطاطة التالية:

1- المدخل: يعرض المدخل فلسفة بورخيس الأدبية من خلال شرح مواقفه الإبداعية و النقدية، لاسيما و أن الكاتب اشتهر بتنظيراته للكتابة و القراءة. و انطلاقا من هذه المواقف، نعرض ضمنيا لمنهج هذه القراءة المنبثق أساسا من رؤى المؤلف حول الكتابة و إعادة الكتابة التي روج لها تنظيرا و ممارسة أدبية. و من ثمة سنحاول أن نقتفي أثر رؤاه النقدية التي تنسجم مع نظرية التنـــاص التي تعد العمود المنهجي لهذا البحث. و قد استشهدنا أحيانا في المدخل ببعض الأحداث من سيـــرته الخاصة لإبراز خلفيات مواقفه الأدبية و ظروف تكوينه الفكري، ذلك أن تقديم ترجمة تقليديـــة لحياته تجاوزناها في جدول مختصر يسبق المقدمة.

و نظرا لثراء العطاء البورخيسي إبداعا و نقدا، فقد اختصرنا أهم مواقفه الأدبية في النقاط التالية:

- شبهة العالمية و تهمة نفي الواقع.
- مذهب الخيال و سحر القص.
- شعرية القراءة و بلاغة إعادة الكتابة.
- نصوص بلا مخرج: تبديد الإحالة.
- بورخيس و التناص النقدي.

لقد أحيطت حياة بورخيس بكثير من الجدل و الصخب بحجة اغترابه و انعزاله داخل الآداب الإنسانية دون معايشة واقعه و التعبير عنه، و هو ما أثار السؤال عن نوعية إبداعه "الكُتُبِي" المنبثق من الكتب لا من الواقع. غير أن ردّ بورخيس كان أكثر جدلا حين أعلن أن عقيدته الفنية تكمن في سحر القص و إطلاق العنان للخيال، انطلاقا من مقروءات سابقة أخصبت الذاكرة و المخيلة. كما سنعرض في المدخل أيضا إسهامات بورخيس الأدبية من خلال إنتاجه لنصوص مقفلة، ترد

فيها عدة إحالات و تنتهي بمخرج مسدود. إلى جانب عرض إرهاصاته النقدية التي مهدت لنشوء نظريات باتت رائجة في أوروبا مثل تعريفه للإبداع بأنه مجرد إعادة كتابة، و هو الموقــف الذي تطور لاحقا إلى مسألة "التناص". إلى جانب دفاعه عن خلود الكتابة و موت المؤلف، فضلا عن تقاطع طروحاته مع النظرية البنيوية و مع تأويلية "هانز جورج غادامر"

(2002-1900) Hans-Georg Gadamer

و مدرسة كونستانس بقطبيها "هانز روبرت ياوس"

(1997-1921) Hans Robert Jauss

() و "وولفغانغ إيزر"

(2007-1926) Wolfgang Iser

فضلا عن تبني جماعة "تل كل" () لأفكاره و اعتراف بعضهم بأن بورخيس هو عرّاب فلسفتهم.

و يلي المدخل ثلاثة أبواب، آثرنا ترتيبها تبعا لرصد التناصات الكبرى مع الكلمات المفتاحيـــة الشهيرة في أدب بورخيس، و لعل أولها كلمة "الألف" عنوان مجموعته موضـــوع البـــحث التي اقترنت باسمه. و من ثمة لم نراع مثلا التسلسل الزمني لتواريخ ميلاد أقطاب المتصوفة الذين تـــأثر بأدبهم بورخيس، و ذلك لكون موضوع البحث ينطلق من قراءة إبداع الكاتب الأرجنتيني و لا يتمحور حول المتصوفة، إذ أن حضور هؤلاء هو حضور تعليل و شرح. و من ثمة جـــاء ترتيب الأبواب على النحو التالي:

الباب الأول: التناص الاصطلاحي مع النص الصوفي الإسلامي. يتناول هذا الباب تجلي اللغـــة الاصطلاحية الصوفية لابن عربي في المتن القصصي لبورخيس بكل حمولاتها الصـــوفية و الدينيـــة و أحيانا التوحيدية. ينقسم هذا الباب إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: اقتباس "ألف" ابن عربي، و ينقسم الفصل إلى ثلاثة محاور و هي:

1- تجلي الألوهة / الكون في الحرف.

2 - المشاهدة / المكاشفة.

3- الألف في حجر العمود.

لقد حاولنا في هذا الفصل عرض تجليات أثر "ألف" ابن عربي في نصوص بورخيس، لا سيما في قصته "الألف"، بدءا من التقائهما في المشاهدة العينية للحرف، و ربط الحرف بالألوهة باعتبارهما مقترنين، إلى تحقق المكاشفة عبر الحرف الذي يجلي كل مشاهد الكون. و أخيرا وصف الحرف بأنه موجود في عمود مسجد، و هو تقاطع رمزي مع ما ذهب إليه ابن عربي، لا

سيما و أن بورخيس يؤكد على زيف الألف العبري و يومئ بعربيته، حين يختم القصة بالحديث عن عمود مسجد عمرو بالقاهرة، و هي إشارة إلى أن الألف الذي يتحدث عنه ممدود و مستقيم مثل الرسم العربي و ليس ملتفا كما يكتبه العبريون.

الفصل الثاني: تناول تحليلا لفكرة الواحد في الكثرة التي تستأثر بحضور مكثف في أدب بورخيس لا سيما في مجموعته القصصية "الألف". و ينقسم هذا الفصل أيضا إلى ثلاث فقـــرات و هي:

1- الأصل و الفرع أو الواحد المتكثر في صور

2- الكلمة الواحدة/الجامعة

3- إستعارتا المكتبة، و الكتاب التام

يسند بورخيس الكثرة إلى الواحد، إذ ترصد عينه الأدبية الأشياء على اختلاف أنواعها و كأنها أمر واحد تشتت و انتشر في الكلّ. و هي فكرة صوفية في الصميم تعبر عن التوحيد المنافي للشرك. و ههنا أيضا نجد بورخيس يستعطي الكثير من أفكار ابن عربي لغة و تمثيلا. كما نجده يوظف استعارات و أمثلة لانتشار الكثرة في الواحد بكل حمولاتها الصوفية الإسلامية كما وردت لدى شيخ مرسية، صنو الكلمة الواحدة الجامعة و الكتاب الجامع أو التام.

الفصل الثالث: تناول مفهوم الدائرة في أدب بورخيس، من خلال تشريح توظيفه لثلاثة أنواع للدائرة و هي:

1- الهندسة الدائرية للمكان

2- الدوائر المتداخلة و الدوائر الحلزونية

3- دائرة الفلك/ الألوهة والدائرة داخل النجمة السداسية

ههنا أيضا يقتبس بورخيس مصطلح ابن عربي للدائرة، و يتقاطع معه لغة و رؤى. ذلك لأن الدائرة في أدبه و وصفه لا ترسم شكلا و لا صورة بصرية و لا تعرض حدودا إنما ترد كاستعارة ذات خلفية صوفية. يوهم حضورها أحيانا بأنها وصف لشيء أو مكان مادي، حسي، لكنها في الأصل تتجاوز الحيز المكاني لتغذو فلسفة و رؤيا غامضة، توحي بتجلي المقدس تأثرا بدوائر المتصوفة في الخطاب الصوفي الإسلامي، رغم التضليل بالنجمة السداسية للإيهام بالمصدر اليهودي.

الفصل الرابع: مفهوم المرآة في أدب بورخيس، لقد ركز الكثير من النقاد على الحضور المكثف

للمرآة في أدب بورخيس، و أجمعت الكثير من دراساتهم على تقديم تعليل نفسي لهذه الظاهرة. غير أننا نرى خلاف ذلك، أي أن توظيف المرآة عند بورخيس تقف وراءه خلفيات صوفية إسلامية تبرهن عليها لغته و وصفه و استعاراته. فهو ينفي أكثر من مرة أن تكون مراياه أجهزة بصرية، بدليل أنها تحقق انعكاسا مزيفا للمرئي، مستشهدا بمرايا وردت في كتب المتصوفة المسلمين مثل مرآة كيخسرو و مرآة سيدنا يوسف و مرآة ذي القرنين و غيرهم. و قد حاولنا البرهنة على ذلك من خلال العناصر التالية التي تضمنها الفصل، و هي:

1- مرآة تضاعف المرئي

2- مرآة التجلي

3- مرآة عمياء/ مرآة زائفة

الباب الثاني: التناص الحكائي و الاستعاري مع النص الصوفي الإسلامي، يتجاوز هذا الباب البحث في المصطلح الصوفي إلى تقصي التناص الحكائي، أي إعادة كتابة قصة صوفية أو جزء منها، أو التصرف في إحداها، أو توظيف استعارات مقتبسة من قصص صوفية و إعادة استثمارها في كتابة القصص البورخيسية. و يتألف هذا الباب من ثلاثة فصول:

الفصل الأول: خصص لرصد الأثر الأدبي لفريد الدين العطار في النص البورخيسي، من خلال تقفي ما استكتبه القاص و استوحاه من عملين شهيرين للعطار و هما "إلهي نامه" و "منطق الطير"، و محاكاته للرموز الصوفية و المتن الحكائي دون تحريف كبير لتفاصيله، ذلك أن سلطة النموذج الذي يكتب بورخيـــس في ضوئه تُسيِّر نصه تلقائيا نحو مصدره الذي يقتفي أثره في بناء قصته، لا سيما و أن المحاكاة لا تستثني مقدمة القصص العطارية و لا خواتمها، فضلا عن استثمار الكاتب لبعض الأحداث القصصية العطارية التي وردت مكثفة و موجزة، إذ يتخذ منها بورخيس خريطته و أدواته لتحفيز مخيلته في إعادة كتابة نص جديد على أنقاضها، أو بالأحرى في تسديد دين الصمت في السرد العطاري.

الفصل الثاني: إعادة كتابة النص الحكائي للسهروردي، و هو فصل لم يكن مسطرا في هذا البحث لكنه فرض نفسه بقوة بحكم التقاطعات السردية الحكائية بين القص البورخيسي و القص السهروردي، من خلال تماثلات قوية جمعت بين قصتي "الغربة الغربية" و "أجنحة جبرائيل" للسهروردي و بين قصتي "الخالد" و "كتابة الإله" لبورخيس. و لعل ما يؤكد هذه المحاكاة أن

القاص الأرجنتيني لا يعمد فقط إلى اقتباس العناصر الحكائية بل يوظفها بنفس التسلسل و التعاقب الذي وردت عليه في النصين المصدرين. و من ثمة، فهو لا ينحرف إطلاقا عن تراتبية الأحداث كما جاءت في قصتي السهروردي.

الفصل الثالث: تناول التناص الاستعاري مع ما ورد في قصص "جلال الدين الرومي"، فقد أمدت هذه القصص الكاتب بثروة من الاستعارات الغامضة لتأثيث نصوصه مثل استعارة الحديقة و الشطرنج و الأسطرلاب و البوصلة و النقش و غيرها. غير أن هذه الاستعارات لا تؤطر قصصه كما يبدو في الوهلة الأولى بل هي تؤسس القصة لتغذو جوهرها و موضوعتها الرئيسية. و رغم استئثارها بمركز القصة إلا أنها لا تتلبس الأحداث البوليسية التي ترافقها و لا تذوب فيها إذ تظل نابضة بوهجها الصوفي و بخلفياتها الدينية التي لا تتلاشى كلية في متنها القصصي الجديد الذي استوعبها، فكأن الكاتب لا يقدر أبدا على قطع الصلة بين الاستعارة و رافدها الديني لذلك يظل الأثر الصوفي حاضرا بقوة داخل قصصه البوليسية التي يغذو فيها الحدث البوليسي مجرد واجهة لعرض فكرة صوفية محضة مقتبسة من قصّ الرومي.

الباب الثالث: و يتناول التناص الشكلي، أي كل ما يتجلى في شكل الخطاب و ليس في الخطاب ذاته. بمعنى آخر هو تقاطع على مستوى النصوص من خارجها و ليس من داخلها، كالتماثل على مستوى عرض النص و تشكيل بنية العنوان و نمط تصدير القصة و استهـــلالها و غيره. و ينقسم هذا الباب إلى فصول:

الفصل الأول: يعرض للتناص الشكلي على مستوى النص المرافق، مثل البنية التركيبية للعنوان، و قد حاولنا أن نرصد أنماط العنونة لدى القاص و تأثير البعد الصوفي الذي يستأثر باهتمام الكاتب في صياغتها، من خلال تقفي أنواع العنوان سواء على مستوى بنيته النحوية أو على مستوى تواصله مع كتلة النص أو انفصاله عنها، أو على مستوى تضليله للقارئ من خلال تكتمه عن الإخبار و حجبه لتيمة القصة، أو من خلال تزييف الإخبار عن طريق عرض جملة عنوانية ترد معرفة بلام التعريف رغم أنها في جوهر دلالتها نكرة.

أما الجزء الثاني من هذا الفصل فقد خصص لمقاربة نص التصدير الذي يعدّ الجملة الثانية للنص، الفاتحة له و المعلنة عنه في آن بعد العنـــوان. و الجدير بالذكر، أن بورخيس مولع بتصدير قصصه بنصيصات مقتبسة من مصادر مختلفة يملأ بها الزاوية التي تقع بين داخل النص و خارجه، و هو ما يستدعي التساؤل عن دورها و وظيفتها في الكشف عن علاقاتها (تناصاتها) مع

النصوص الصوفية، ذلك أنه يمكن أن تكون مفتاحا أساسيا في قفل النص لا سيما و أنها تختزن في جوفها دلالات مهربة من النص الكبير، باعتبارها ذات سلطة أبوية، ينتمي إليها العمل الأدبي طوعا أو كرها.

الفصل الثاني: خصص لدراسة التناص الشكلي من داخل النص. و يتضمن هذا الفصل محورين اثنين، يتعلق أولهما بدراسة أسلوب السند أو العنعنة في الجمل الفاتحة للنصوص القصصية لدى بورخيس، مثل أسلوب السند بعبارة "بلغني عن" المنقول عن شخصية، أو السند عن مخطوط إذ يرد صوت الراوي صادرا عن مكتوب ما. أما المحور الثاني فيتعلق بدراسة تراكم الشواهد داخل قصص بورخيس، اعتمادا على استقصاء عملي تم تطبيقه على قصتين و هما قصة " بحث ابن رشد" و قصة "الخالد".

و أخيرا الخاتمة و قد حاولنا فيها حصر نتائج هذا البحث الذي أفضى إلى إبراز أثر التراث العربي و الإسلامي الصوفيين في صقل مخيلة كاتب أجنبي عرف شهرة و رواجا بكتاباته التي أحدثت نوعية في الأدب العالمي رغم أنه مدين في الأصل لمصادر عربية إسلامية سكت عنها دهرا و كشفتها نصوصه. لكنه مع ذلك استطاع أن "يصدّر" بعض أفكار غيره إلى قراء ما كانوا ليقرأوا هذه الأفكار في لغتها الأم. إن التناص ههنا، ليس مجرد إعادة كتابة لنص الآخر بل إنه "تسويق" ناجح لبضاعة أدبية دينية منسية و قديمة عبر نصوص حديثة اخترقت الحدود بتأشيرة الصفة الموسوعية لتدخل مكتبات الأجانب و المحليين. كما أن التقاء هذه النصوص في خطاب أدب قصصي أثبت معجزة المخيلة في قدرتها على مزج و صهر نصوص من ثقافات متنوعة و حقول مختلفة في مكتوب واحد متجانس.

و أخيرا، ينبغي الاعتراف أن هذا البحث يدين في إنجازه لأساتذتي الأفاضل، و أخص بالذكر الدكتور عبد الله بن حلي المشرف على هذا البحث، و الذي أفادني في توجيهه و إرشاده لسلك طريق ما كنا نراها في البداية، كما يدين أيضا للدكتور الأخضر بن عبد الله الذي كان يخشى على إنهاء البحث مخافة نفض اليد منه. و قد أجمع الأستاذان دون اتفاق مسبق على أن يبتعد موضوع هذه الأطروحة عن نقد النقد الذي كتب في أدب بورخيس بغية عرض أفكاره و أدبه، و هي النصيحة المشتركة التي أفضت إلى تغيير خطة البحث ليكون على ما هو عليه.

كما ينبغي الإشارة أيضا، إلى أن أكبر عقبة واجهت هذا العمل تمثلت في ندرة المصادر و المراجع. و الأخطر من هذا أن مكتبات كلية الآداب و كلية اللغات بجامعة وهران على حجمها

و ثقلها لا تتوفر على كتاب واحد لبورخيس. الأمر الذي فرض علينا اقتناء الكتب من الخارج، ثم فقدانها من جديد بسبب ضياعها عبر بريد الجزائر إثر إرسالها من وهران إلى ألمانيا. و عليه، فقد استند البحث في معظم مصادره و مراجعه على الكتب الالكترونية أو على الكتب الورقية التي أمدني بها أساتذة أفاضل من خارج الجزائر أمثال الأستاذ خليل كلفت من مصر و الأستاذ محمد آيت لعميم من المغرب، جزاهما الله كل الخير.

و في الختام، نقر أن الخوض في مثل موضوع هذه الأطروحة لم يكن سهلا بل كان جرأة غير محمودة العواقب و ذلك لعدة أسباب أولها أن "بورخيس" يكاد يكون نكرة في حقل الدراسات الجزائرية و العربية. و ثانيا لأن معالجة التناص في أدبه من منطلق استقصاء أثر التصوف الإسلامي لم يطرح من قبل كما نعتقد، ناهيك عن انحسار الاهتمام بالأدب اللاتينو-أمريكي بشكل عام. و عليه رجاؤنا أن يكون هذا البحث خطوة أخرى على هذا الدرب الجديد غير الممهد بعد، فإن أخفق في تقديم الإجابة فيكفي إثارته للسؤال، و عزاؤنا في ذلك قول ابن سينا "إن الانسان... إذا عرف شيئا من وجه، فليس يلزمه أن يعرفه من كل الوجوه، و لا يُوقِع ذلك خللا فيما يعرفه."

تمت بحمد الله و عونه

كولونيا بألمانيا في 12 سبتمبر 2010.

تلخيص سيرة الكاتب في جدول

السنة	الحـــــــــــــدث
1899	مولد "خورخي لويس بورخيس" في 24 أوت، من أب يدعى "خورخي غييرمو بورخيس" محامي و أستاذ اللغة الإنجليزية و علم النفس و أمّ تدعى "لينور أثيفيدو".
1901	استقرار عائلته في حي "بالمو" الفقير حيث يعيش المهاجرون الايطاليون. و هناك ولدت أخته نورا.
1905	بداية تعلمه القراءة باللغة الإنجليزية على يد جدته "فاني هسلام".
1914	بورخيس و عائلته يسافران إلى أوروبا بغية علاج الأب الذي تقاعد مبكرا بسبب ضعف بصره. بورخيس يتنقل بين باريس و شمال إيطاليا و جنيف. تحضيره لنيل شهادة البكالوريا.
1919	بورخيس يسافر إلى إسبانيا: برشلونة، بالما، إشبيلية. و اتصاله بجماعة حركة التطرف الأدبي. و بدء تأثره بـــ"بيو باروخا". نشر أول قصيدة له "نشيد في بحر" في مجلة "غريسيا" و ترجم إلى الإسبانية التعبيريين الألمان.
1921	عودته إلى "بوينس آيرس" في نهاية مارس. تأسيس مجلة حائطية "بريسما" و تأثره بـــ "ماثيدونيو فرناندث".
1923	سفر ثان إلى أوروبا: لندن، باريس، إسبانيا.
1924	تأسيسه لمجلة ثانية "برووا" و تعاونه مع مجلة "مارتن فييرو".
1925	إصدار ديوان شعري "القمر المقابل" منع فيما بعد إعادة نشره، كما أصدر كتابا آخر عبارة عن مقالات بعنوان "تحريات ". اعتراف "فيكتوريا أوكامبو" بموهبته.
1926	إصدار مقالات "أبعاد تجربتي".
1928	"لغة الأرجنتينيين" كتاب عبارة عن مقالات. بداية علاقته مع "نستور إيبارا". زواج أخته نورا بكيور مودوطوري".
1929	ديوان "دفتر القديس مارتن" يحصل على جائزة الأدب البلدية.

1930	سيرة "ايفريست كارييغو".
1931	"فيكتوريا أوكامبو"تؤسس مجلة "جنوب" و انضمام بورخيس إلى هيئة التحرير.
1932	إصدار كتاب "محادثات" عبارة عن مقالات. و اعتراف "أدولفو بيو كاساريس" بموهبته الأدبية.
1933	بداية تعاونه مع جريدة "كريتيكا" عن طريق نشر قصصه بها.
1935	نشر كتابه "تاريخ كوني للعار".
1936	نشر كتاب "تاريخ الخلود". تعاونه مع مجلة "هوغار". و ترجمة "غرفة لي" لفرجينيا وولف.
1937	إصدار كتاب "أنطولوجيا الأدب الأرجنتيني" بالتعاون مع "بيدرو أنريكي". ترجمة رواية "أورلاندو" لفرجينيا وولف.
1938	موت والده. اشتغاله بمكتبة البلدية. سقوطه ليلة عيد الميلاد بسلم مسكنه، و إصابته بحمى أودت تقريبا ببصره الذي تطور إلى عمى كامل.
1939	كتب أثناء فترة النقاهة قصة "بيير مينارد مؤلف كيشوت".
1940	تأليف "أنطولوجيا الأدب الخيالي". ترجمة "بربري من آسيا" لميشو و "النخيل المتوحش"لفوكنر.
1941	تأليف مجموعة قصصية بعنوان "حديقة الطرق المتشعبة" و كتابا آخر بالتعاون بعنوان "الأنطولوجيا الشعرية الأرجنتينية".
1942	بالتعاون مع غيره نشر قصصا بوليسية بعنوان "ست مشاكل لدون إيسيدرو بارودي".
1943	جمع أشعاره التي كتبها ما بين (1922 و 1943) في ديوان "قصائد". ترجم "المسخ" لكافكا و نشر بمعية بيو كاساريس "أفضل القصص البوليسية".
1944	نشر مجموعة قصصية بعنوان "خيالات".
1945	منح الشركة الأرجنتينية للكتاب جائزة الشرف الكبرى لبورخيس على كتابه "خيالات".

1946	وصول بيرون إلى الحكم و تحول بورخيس من موظف بالمكتبة البلدية إلى مراقب للدواجن بالأسواق البلدية. ينشر روايته البوليسية "نموذج للموت.
1947	نشر كتاب "دحض جديد للزمان".
1949	نشر مجموعته القصصية "الألف".
1950	بورخيس يترأس المؤسسة الأرجنتينية للكتاب إلى غاية 1953. تدريسه للأدب الإنجليزي.
1951	إصدار "الموت و البوصلة أنطولوجيا قصصه. ترجمة خيالات بباريس قدم لها "تستور إيبارا".
1952	إصدار "تحريات" عبارة عن مقالات.
1953	نشر "أبحاث جديدة" و هي مجموعة دراسات و نشر "ال مارتن فييرو". ترجمة "متاهات" بفرنسا قدم لها "روجيه كايوا".
1955	سقوط بيرون و تعيين بورخيس مديرا بالمكتبة الوطنية. نشر مجموعة قصصية بعنوان "الأخت ايلواز" و مقالات في كتاب بعنوان "ليبولدو لوغونس".
1956	بورخيس يشغل منصب أستاذ في الأدب الإنجليزي في كلية الفلسفة و الآداب بجامعة بوينس آيرس. حصوله على الجائزة الوطنية للآداب. تدهور قدرته البصرية حيث منعه الأطباء من القراءة و الكتابة، لتصبح والدته هي كاتبته و القارئة له.
1957	يكتب مقررا في علم الحيوانات الفنطاسية مع مرغريت كيروا و ينشر الشعر في المجلات.
1960	إصابته بالعمى. يكتب كتاب "الصانع". و يكتب بالإشتراك مؤلفه "كتاب السماء و الجحيم" أنطولوجيا.
1961	بورخيس يتقاسم مع "صامويل بيكيت" الجائزة الدولية للناشرين "فرمنتور". تقديم محاضرات بجامعة تكساس، سفره رفقة أمه إلى الولايات المتحدة الأمريكية و إلقاؤه لمحاضرات رفض تسجيلها. نشره "أنطولوجيا ذاتية"عبارة عن منتخبات من إنتاجه الأدبي.

1962	منحه وسام الفنون و الآداب باقتراح من مالرو. استقباله في الأكاديمية الأرجنتينية للآداب.
1963	إجراء ندوات بإنجلترا و فرنسا و إسبانيا و سويسرا.
1964	سفره و تجوله بين دول أوروبا: ألمانيا و الدول الإسكندنافية. و إصدار مجموعة من المقالات النقدية حول أدبه جمعت في مجلة "ليرن" في عدد خاص حول الكاتب.
1965	دراسة حول الآداب الجرمانية القديمة مع "كتريا استير فاسكيز".
1966	إعادة نشر "الأعمال الشعرية" التي صدرت له بين (1923-1966).
1967	بورخيس يزور بيرو و كولومبيا و الشيلي. إعطاء دروس بهارفرد حول الشعر و إجراء ندوات في جامعات أخرى بشمال أمريكا. ينشر "مدخل إلى الأدب الأمريكي الشمالي" بالإشتراك مع "استير زمبوران دي طوريس".يتزوج صديقة الصبا "الزا أستيتي ميلان".
1968	عودة إلى بوينس آيرس و نشره "أنطولوجيا ذاتية جديدة".
1969	نشر "مديح الظل" عبارة عن شعر و نثر. زيارته لجامعة أوكلاهوما. استقباله بالبرازيل و ساو باولو. حصوله على جائزة أدبية بقيمة 25 ألف دورلار.
1970	نشر "تقرير برودي"، و طلاقه من "الزا استيتي ميلان". حصوله على دكتوراه شرفية من جامعة كولومبيا ثم من جامعة أوكسفورد و دكتوراه شرفية من جامعة ميشغان.
1971	زيارته للولايات المتحدة الأمريكية و بريطانيا و إسرائيل.
1972	إصدار ديوان "ذهب النمور".
1973	إجراء ندوات بإسبانيا . حصوله على جائزة "ألفونسو رياس" بالمكسيك. عودة الحزب البيروني ورفض بورخيس لوظيفة مدير المكتبة الوطنية.
1974	نشر قصة "البرلمان". دكتوراه شرفية من جامعة الشيلي.
1975	إصدار كتاب "الرمل" و مجموعة قصائد بعنوان"الوردة العميقة" و كتاب المقدمات المؤلف من 41 مقدمة كتبت ما بين 1923 و 1974. وفاة

	والدته.
1976	نشر "كتاب الأحلام" و مجموعة أشعار بعنوان "نقود من حديد". و بالتعاون مع إليسا كتب "ما البوذية؟" و قصصا جديدة لبوستو دومك. تنقل بين الولايات المتحدة الأمريكية و المكسيك و إسبانيا.
1977	نشر مجموعتين شعريتين الأولى "تاريخ الليل" مهداة إلى "ماريا قداما"، و الثانية "مخدر".
1978	نشر" شعر الشباب لخورخي لويس بورخيس" بطبعة إسبانية و بالإشتراك كتب "أنطولوجية صغيرة حول أنجلو-ساكسون". زيارة المكسيك كولومبيا و الإكواتور. أبريل 1978 حصوله على الدكتوراه الشرفية من جامعة السربون.
1979	تقديم ندوات هنا و هناك. نشره لأعماله الكاملة. مجلة أرجنتينية "كابيلولو" تنشر مقالا تؤكد فيه أن بورخيس هو صنيع ثلاثة كتاب و هم ل. ماريشال و ب. كاساريس و م. موخيكا لاييني.
1980	إصدار كتاب "سبع ليال" و هو عبارة عن محاضراته التي ألقاها في كوليج "بوينس آيرس".
1981	نشر تسع دراسات حول دانتي، و كذلك مجموعة شعرية بعنوان "العدد" أهداها إلى "ماريا قداما".
1982	سفره إلى سواب للتعرف على "أرنست يونغر".
1983	بباريس يلقي دروس بكوليج دو فرانس و استقباله بأكاديمية العلوم. و منحه وسام الشرف من قبل الرئيس "فرانسوا ميتران"
1984/ 1985	سفره إلى اليونان و صقلية و الولايات المتحدة و إسبانيا و البرتغال و المغرب.
1986	22 أبريل يتزوج ماريا قداما. و في 14 جوان يموت في جنيف.

المدخـــــل

«لقد عشت قليلا وقرأتُ كثيرا».

بورخيس

لقد كان السؤال الذي يتكرر في معظم المقابلات و اللّقاءات الصحفية التي تجرى مع "خورخي لويس" يحمل اتهاما و يُحمله ذنب انتمائه ككاتب إلى أوروبا أكثر من انتمائه إلى أمريكا اللاتينية. و كان ردّه في الدفاع عن هذه التهمـــة المطاردة له، أن أوروبا هي جزء من هويته، قائـــلا "لدي الدم الإنجليزي ، و تقريبا معظم تكـــويني كان إنجليزيا. ثم إنني تربيت في سويســـرا."[1] معـــددا عشرات العناوين لكتب أوروبية قرأها مبكرا في مكتبة والده التي تضـــمنت الآلاف من المجلدات، و تقول عنها أرملته "ماريا قداما" أنها "تتوزع بين صنفين من الكتب، نصفها يتشكـــل من كتب الفلسفة و النصف الثاني من كتب بمختلف الديانات."[2]

من هنا، يمكن اكتشاف نوعية القراءات التي أدمنها بورخيس داخل مكتبة لم يكن يغادرها إلا نادرا، كما يمكن أيضا التكهن بحاصل تلاقح المقروء الفلسفي بالديني في رأس رجل أُعِدّ ليكـــون مشروع كاتب منذ صغره. و قد صرح القاص في عدة حوارات بنوعية الكتب التي قرأها لمؤلفين أمثـــال كونراد

(1924-1857) Joseph Conrad

و "شارل ديكنز"

(1870-1812) Charles Dickens

و "فيودور دوستيفسكي"

(1881-1821) Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski

و "ميغيل سرفانتس"

(1616-1547) Miguel de Cervantes

أما في الشعر، فقد أدمن قراءة قصائد الشعراء الإنجليز مثل "شيلي"

(1822-1792) Percy Bysshe Shelley

---

[1] « J'ai du sang anglais, presque toute ma formation est anglaise. Et puis j'ai été élevé en Suisse. »
J.L.Borges, le gout de l'épopée, propos recueillis par Robert Louit, Magazine littéraire, N 125 juin 1977
www.scribd.com/doc

[2] حوار مع زوجة بورخيس "جامع الفنا" في مراكش كان تجسيدا لأحلامه، انظر كتاب :
خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ترجمة محمد آيت لعميم، المطبعة و الوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى، 2006، ص 20.

و"إدوارد فيتزجيرالد"

(1883-1809) Edward Fitzgerald

و "جون كيتس"

(1821-1795) John Keats

و "والت ويتمان"

(1892-1819) Walt Whitman

غير أنه من مجموع الأعلام الذين تعرف على منتوجهم الفكري و الأدبي، فقد هيمنت عليه الفلسفة المثالية ممثلة في الألماني "آرتور شوبنهاور" و الإيرلندي "جورج بيركلي" . كما تركت بصمات القاصين الأمريكي "ادغار آلان بو"

(1849-1809) Edgar Allan Poe

و الانجليزي "روديارد كبلينغ"

(1936-1865)، Rudyard Kipling

و كذا كتب الاسكتلندي "توماس كارلايل" تأثيرها على صنعته الأدبية، إلى جانب تقديسه لكتابين و هما "الإنجيل" و " ألف ليلة و ليلة". و تتسع باقي مقرواءات بورخيس لقائمة طويلة و متنوعة لا يمكن حصرها في صفحات.

أما عائليا، فقد تلقى "خورخي لويس" منذ صغره تكوينا خاصا في حضن أسرته، فقد علمته جدته الانجليزية لأبيه السيدة "فاني هسلام" مبكرا لغتها الأمّ، و روت له قصصا و أساطير قبائل الهنود الحمر و كذا قصص "ألف ليلة و ليلة"، فيما جسدت شخصية والده "خورخي غييرمو بورخيس" قدوته الأدبية الأولى، فقد كان محاميا و أستاذا في علم النفس، كتب بعض القصائد الشعرية، كما نقل إلى اللغة الإسبانية أشعار "عمر الخيام" عن ترجمة " ادوارد فيتز جرالد" الانجليزية، و كان المعلم الأول لابنه في حقل الأدب و الفلسفة، و هيأ له مكتبة تزخر بعدة عناوين صقلت مخيلته، وقد انعكس تنوع مقروءاته على كتابته مما جعل النقاد يصفونه بالكاتب العالمي، و ذلك منذ انتشار أدبه بفرنسا في مطلع الستينات، بفضل مبادرة "روجي كايوا"

(1978-1913) Roger Caillois,

الذي مهد "بتدويل"نصوصه في أوروبا.

1 – شبهة العالمية و تهمة نفي الواقع:

"لا، لست عالميا".[1] هكذا كان يردّد بورخيس بباريس في الثمانينات، رفضا لشبهة العالمية التي اقترنت باسمه. فقد رأى أن هذا اللقب الذي أكسبه قراء جدد و أذاع نصوصـــه إلى عدة لغـــات و جعل منه نجما أدبيا لامعا، جنى عليه في بلده و في قارته. و لذلك لم يعتبر القاص و هو في أوج إنتشاره أوروبيا صفة العالمي لقبا تشريفيا، إذ حاول أكثر من مرة نفي هذه الصفة دفاعا عن هويته الأرجنتينية. و تجدر الإشارة إلى أن رفض صفة العالمية لم يكن إلا ردة فعل على موجة النقد المحلي في بلده، التي وصفت أدبه بـــ "أدب الفرار".

لقد جنى انتشاره العالمي على هويته الوطنية، و اعتبر بعض النقاد أن هذا القاص انتهى في بلده و قارته مبكرا ليبتدئ صيتا أدبيا أوروبيا، لا سيما و أن أعماله الفنية غـــرقت في الاستعطـــاء من الأدب العالمي و لم تعبر في نظرهم عن "أدب الواقع" بل أنتجت خيالا غرائبيا فحسب. ففي مقالة كتبها "أنريكي أندرسون إمبر"

(2000-1910) Enrique Anderson Imbert

في مجلة "ميغافـــونو" التي فتحت عام 1933 نقاشـــا حـــول "خورخي لويس بورخيس"، كتب هذا الناقد بأن الواقع الأرجنتيني غائب كليا عن أعمـــال هذا الكاتب.

و في عام 1956 نشر الأستاذ "أدولفو بريتو" مقالا بعنوان "بورخيس و الجيل الجديد" وصف فيه كتاب "خيالات" بـــ "أدب اللّاجدوى"، قائلا "لا يمكنني أن أغتم لكوني أرجنتينيا... أمريكيا أو إنجليزيا، لكنني لا يمكنني أن أدفع التجريد لدرجة حذف شرط إندماجي كإنسان في صـــيرورة التاريخ".[2] و لقد تطور الهجوم النقدي ضد بورخيس لدرجة توظيفه كشخصية تهكمية تحت اسم "لويس بريدا" في إحدى روايات "ليوبولدو ماريشال" إذ علق هذا الروائي في نصه ساخرا "أرسلناه

---

[1] « Non, je ne suis pas cosmopolite ». Voir : Verdevoye, Paul, Jorge Luis Borges, écrivain argentin, Article paru dans le n 14 avril-juin 1983, de la revue trimestrielle Amérique Latine, disparus depuis quelques années. Voir : analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et récit, Ouvrage collectif, Ellipses, Paris, 1988, p 7.

[2] « Je ne peux pas me soucier d'etre argentin..., américain, anglais, mais je ne peux pas pousser l'abstraction au point d'effacer ma condition d'homme inséré dans un devenir historique. »

انظر: المرجع السابق، ص 9.

يدرس الإغريقية بأوكسفورد و الأدب بالسوربون و الفلسفة بزوريخ، ثم عاد إلى بـــوينس آيرس ليغرق حتى العمق في نمذجة دورانية".[1]

لقد أجمع بعض النقاد في بلده على أن العالمية التي وصل إليها بورخيس هي عالمية "مستأصـــلة" بلا جذور، لأنها حاصل فرار إلى الماضي للتحرر من كل التزام بالحاضر، و هو ما أفضى إلى إنتاج "ميثولوجيا خاطئة" و "ملامح ميتافيزيقية" طغت على شخصياته القصصية ذات الأدوار المزدوجة. بل نجد أن "ماريو بينديتي" يذهب في تحليله لأدب بورخيس إلى أنه لا يستحضر إقليمه و بلده إلا كتلميحات متفرقة في قصصه تكاد تكون ذرائع لتأطير أجواء أوروبيـــة تهيـــمن على نصوصـــه. فشخصية الأرجنتيني ليست إلا "(الرجل الخطأ في المكان الخطأ) حيث قد جرى التفكير فيها بنظرة (بل ربما هو أكثر حسما: بحساسية) أوروربية."[2]

هذا من جهة، من جهة أخرى أدى الدور السياسي المحتشم تارة و العلني تارة أخرى للكاتب إلى هجوم مضاعف ضده. فعلى سبيل المثال، فقد كان "ليوبـــولدو ماريشـــال"

(1970-1900) Leopoldo Marechal

الذي تهكـــم من القـــاص في روايته المذكورة سابقا، كان وزيرا في حكومة "خوان دومينغـــو بيرون"

(1974-1895) Juan Domingo Perón

و يبدو الهجوم هنا سياسيا أكثر منه أدبيا لأن بورخيس كان يجاهر بموقفه ضد البيرونـــية و ضـــد الحكم العسكري ببـــلده، و هو ما جعله يفقد وظيفته في المكتبة البلدية عام 1946، ليعين مفتشا للدواجن لشؤون الأسواق و المعارض. كما تم حلّ اتحاد الكتـــاب الذي ترأســـه بورخيـــس في الخمسينات بسبب مناهضته للحكم.

و بسقوط حكم بيرون عُيِن الكاتب رئيسا لأكبر مكتبة وطنية بعاصمة بلـــده، كما صـــار أستاذا للأدب الانجليزي و الأمريكي بجامعة بوينس آيرس. أما كانتماء سياســـي، فقد انخـــرط في الحزب المحافظ، واصفا هذا الانخراط بأنه لا يخلو من "الارتيابية" لأنه يجعل المرء في نظره يتموقـــع "... في مسافة متساوية بين الشيوعية و الفاشية، إنه حزب وسط."[3] بل نجد أن الكاتب يـــروي

---

[1] « On l'envoit étudier le grec à Oxford, la littérature à la Sorbonne, la philosophie à Zurich, et il retourne à Buenos Aires pour s'enfoncer jusau'au nombril dans un typisme de phonographe ».

المرجع السابق، ص 9.

[2] تأليف مشترك، أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، القسم الثاني، تنسيق و تقديم سيزار فرنانڈث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1988، ص 221.

[3] بورخيس: صانع المتاهات، لا يحب أن يقرأ ما كتب عنه، انظر هذا الحوار في كتاب "خ . ل . بورخيس أسطورة الأدب، ص 39.

تفاصيل انخراطه في هذا الحزب بكثير من التهكم، إذ ردّ على صديقه الذي حذّره من الانضمـــام إلى المحافظين باعتبارهم سيخسرون الانتخابات، ردّ عليه قائلا "الرجل المهذب لا يهتم إلا بالقضايا الخاسرة."[1]

هذا الموقف العبثي من السياسة و الأحزاب أجّج ضده نقدا سياسيا آخر في قارة أنهكها العنف و الحروب الأهلية، و غدا فيها "الموقف الأدبي (شعري أو روائي...) من مشكلات الواقع و أزماته هو استثمار الفن "كقوة منشقة" احتجاجا على ما هو كائن من أجل ما ينبغي أن يكون."[2] غير أن بورخيس انسلخ عن واقعه في نظر بعض قراء و نقاد بلده و قارته حين انشغل بصنع ثورة أدبيـــة منعزلة عن ثورة الراهن الاجتماعي و التاريخي لأمريكا اللاتينية المرهقة بأزماتها السياسية.

و في هذا السياق، يقول الناقد الأمريكي "دونالد هيز" إن بورخيس "تعرض لكثير من الهجـــوم من مواطنيه الذين ينظرون إلى وجوب اتخاذ الكتاب لمواقف محددة في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والشؤون العامة. وأسهمت الكثير من الكتابات عنه، إلى حد كبير، في خلق صـــورة له ككاتب بلا وطن، كاتب غريب على آداب بلاده وواقعها. وتميل وجهة النظر هذه، التي سلط عليها الضوء الناقد الأرجنتيني خورخي ابيلاردو راموس في عام 1954، إلى اعتبار أن أي كاتب لا يسهم في خلق أدب قومي يعد، بمعنى ما، عميلاً للقوى الأجنبية، ويصف بورخيس بأنه "عاش كل حياته مديرًا ظهره لأمته"، ثم يضيف بتهكم "إن المسألة ليست انكار وطنية بورخيس ولكن الحقيقة إنه مواطن بريطاني وفرنسي وألماني"، بل إن التاريخ الأرجنتيني لا يبدو في أعمـــال بورخـــيس إلا كخلفية لتاريخ الأسرة، وتكشف الكثير من أعماله القصصية والشعرية عن وعيه الدائم والحاد بأنه ينحدر من نسل أناس كانت لهم مكانتهم في التاريخ أثناء استعمار أميركا الجنوبية وثوراتها وحروبها الأهلية."[3]

على هذا النحو، تحول النقد إلى طعن في هويته و في أصالة إنتمائه للمثلث الجنوبي من أمريكـــا، بتهمة انطوائه و انعزاله في كتابة صادرة عن "رؤيا أدبية لا سياسية للواقع"، على خـــلاف تقاليـــد الأدباء في بلده و قارته الذين تنهض أعمالهم الأدبية من همِّ السؤال عن الهوية الوطنية و عن الخلاص من براثن واقع سوداوي متخلف. و يستدل مهاجموه مثلا بكتابه "تاريخ عالمي للعار" الصادر عـــام 1935، و الذي تضمن قصصا من أمريكا الشمالية و من انجلترا و الصين و اليابان و بلاد العرب،

---

[1] المرجع السابق، ص 40.
[2] زمام، عائشة، خريف البطريرك لغابريال غارثيا ماركيث، قراءة في ضوء جمالية التلقي، رسالة ماجستير تحت إشراف الدكتور الأخضر بن عبد الله، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2001-2002، ص 30.
[3] خورخي لويس بورخيس سيرة حياة و سيرة كتابة، ترجمة نزار عوني، مجلة معابر الإلكترونية، فبراير 2009.

مبتعدا عن هموم "ريو دي لا بلاتا". كما يستدلون أيضا بنصوص أخرى تجري أحداثها في "حدائق طيبة" أو في بابل أو الهند أو أوروبا، مغتربا صاحبها بذلك في بلدان لا تقاسم وطنه اللغة أو الواقع أو الأزمات.

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الحملة المضادة للكاتب تزامنت أيضا مع انتشار أصوات تشكك في أدبية أقلام ذاع صيتها في أوروبا بحكم آلة الدعاية و الترويج التجاري لدور النشر بالخارج التي تسعى إلى الربح المادي، و ليس إلى تثمين الإبداع الأدبي. و في هذا السياق، يعلق الشاعر "أوكتافيو باث"

(1998-1914) Octavio Paz

على نجاح الكتاب اللاتينو أمريكيين في الخارج قائلا عن كلمة النجاح بأنها "...لا تنتمي إلى المعجم الأدبي بل إلى معجم التجارة و الرياضة... (و أن) موضة الترجمات ظاهرة عالمية لا تقتصر على أمريكا اللاتينية. إنها نتيجة لازدهار النشر، ظاهرة مصاحبة لرفاهية المجتمعات الصناعية."[1] مضيفا أنه "لكي ينال عمل من الأعمال الاعتبار بيننا، يجب أن يتمتع أولا بمباركة لندن، أو نيويورك، أو باريس. و يكون الموقف هزليا إذا لم يتضمن تنحيا."[2]

و بهذا أحكم النقاد هجومهم على بورخيس استنادا إلى نصوصه المفرغة من كل التزام بالقضايا المحلية حسب رأيهم، و إلى مبررات خارج أدبية كالتشكيك في جهاز الدعاية لدور النشر الأوروبية و تسويقها لبعض الأعمال الأدبية المغضوب من محتواها في بلدها الأم. غير أنه على صعيد آخر، ارتفعت أصوات نقاد آخرين أنصفته نسبيا، منهم "أنخل راما"

(1983-1926) Ángel Rama

الذي وصف بورخيس بأنه "أوربي مهمش و أمريكي محتضر" في إشارة إلى فقدانه لكل موقع، باعتبار أن أعماله لم تمثل أوروبا و لا أمريكا و إنما جسدت "قيمة عالمية كأداة روحية، حققت بذلك استمرارية تاريخية للثقافة عبر الأطلنطي. أكثر من ذلك، أعتقد أن بورخيس هو أول أمريكي رأى في شمولية ظاهرة القرن العشرين الجديد، إمكانية ثقافة واسعة كونية، و ليست حصرا أوروبية، محاولا إدماج أمريكا في هذا المحفل الذي يتجاوز المقابلة السهلة بين الشرق و الغرب."[3]

---

[1] أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، القسم الثاني، ص 164.

[2] المرجع السابق، ص 164.

[3] « ...une valeur universelle en tant qu'instruments spirituels, et qui établissent ainsi la continuité historique de la culture à travers l'Atlantique. Mieux encore, je crois que Borges est le premier Américain qui voit dans sa totalité le phénomène nouveau du XXe siècle, la possibilité d'une grande culture universelle et non exclusivement européenne, et qui tente d'insérer l'Amérique dans ce concert qui dépasse la facile opposition entre Orient et Occident. » Analyses et réflexions, Borges Fictions, mythe et récit, p 10.

هكذا إذن، نشأت قراءة محايدة حاولت فهم الأبعاد الانسانية و الكونية لأدب بورخيس الشمولي الذي اخترق حدود قارته ليحتضن نصوصا من جنسيات مختلفة، و ليستحدث تيمات تتجاوز الهمّ المحلي و القاري إلى قضايا ذات لون ديني ميتافيزيقي تلتقي في بؤرتها كل هموم الإنسانية.

من هنا تغيرت "صرخات" الهجوم النقدي إلى نبرة تحليلة لفهم رؤيا الكاتب، ليتحول بذلك التحامل على كتابات القاص إلى البحث عن تبريرات مدافعة عنه، مثلما صنع "أوكتافيو باث" الذي أكد أن "أي أوروبي، في دهشته من عالمية بورخيس، "لم يلاحظ بأن هذا الموسوعي لا يمكن أن يكون إلا وجهة نظر لرجل لاتينوأمريكي."[1]

أما صديق القاص "أرنستو ساباتو" (1911_2011)

(1911_2011) Ernesto Sabato

فقد برر وطنية بورخيس في كتاباتــــه تــــبريرا لغويا و لسانيا، قائلا أن مفردات الكاتب و "أسلوبه لا يمكن أن يوجدا إلا بريـــو دي لا بـــلاتا"[2]، لكنه مع ذلك يرى بأن صديقه الكاتب يشعر بوجع وطنه، لكن هذا الوجع لا يرقى إلى ألم المزارع و وجع عامل المصنع. فيما دافعت عن إبداعه الباحثة "بياتريث سارلو"

(1942/) Beatriz Sarlo

بقولها "أن أحد الأشكــــال العديدة لأصالته تكمن في مقاومته كي لا يُعثَر عليه حيث يجري البحث عنه."[3] في إشارة إلى صعوبة تحديد إنتمائه الفني المنتشر في عدة آداب إنسانية.

2 – مذهب الخيال و سحر القص:

يقول "جيرار جينيت" في كتابه "أطراس" إن "الأدب "الكُتبي" الذي يستند إلى كتب أخــــرى، سيكون أداة و موقعا، لضياع الاتصال مع "واقع حقيقي، غير موجود في الكتب"."[4] فهــــل أنجـــز بورخيس أدبا "كُتبيا" معزولا و منقطعا عن الواقع؟

[1] « ... aucun Européen, dans son étonnement face à l'universalité de Borges, « n'a remarqué que ce cosmopolitisme est et ne pourrait etre que le point de vue d'un Latinoaméricain ». Voir : Oddo Maria, Poétique de L'Ambivalence, figures de l'ambiguité dans la poésie de F. Pessoa, N. Parra, et de J.L Borges, thèse présentée à la faculté des études supérieurs, grade Philosophiae Doctorat (PH.D), Département de la littérature comparée, faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Canada, 1998, p 83.

[2] « Un lexique et un style qui ne peuvent exister que dans le Rio de la Plata. » Voir: Analyses et réflexions, Borges Fictions, mythe et récit, p 11

[3] « One of many forms of his originality, lies in his resistance to being found where we are looking for him. » , Poétique de L'Ambivalence, figures de l'ambiguité dans la poésie de F. Pessoa, N. Parra, et de J.L Borges, p 90.

[4] « ...cette littérature "livresque" qui prend appui sur d'autres livres, serait l'instrument ou le lieu, d'une perte de contact avec la "vraie réalité, qui n'est pas dans les livres" ».Voir : Domino Maurice, La réécriture du Texte

يجيب بورخيس عن هذا السؤال و عن كل الاتهامات التي لاحقته بأنه لا يكتب لعامة النـــاس، و لا يخاطب شريحة كبيرة من القراء، و إنما يكتب لفئة صغيرة في محيطه، و لغرض شخصـــي، إذ يقول في مقدمة مجموعته القصصية "كتاب الرمل" الصادرة عام 1975 "أنا لا أكتب لقلة مختارة، فهي لا تعني شيئا بالنسبة لي، و لا لذلك الكيان الأفلاطوني الذي يجري تملقه و المعروف باســـم "الجماهير". فأنا لا أؤمن بكلا هذين التجريدين العزيزين جدا على قلب الديماجوجي (الغوغائي). إنني أكـــتب لنفسي و لأصدقائي، و أكتب لتسهيل مرور الوقت."[1] و يتضح من هذا الكلام، أن القاص يحاول فسخ عقد الالتزام مع قرائه للتحرر من انتظاراتهم و من توقعاتهم، لأنـــه يرفـــض أن يكون الأدب حاملا لرسائل سياسية أو مخترقا من قبل إيديولوجيات معينة.

إن الأدب لدى بورخيس هو مرادف للخيال و المتعة و ليس انعاكسا لواقع اجتماعي مثلما صنع أنصار النزعة الطبيعية ثم التيار الواقعي، لسنوات في أمريكا اللاتينية. و لذلك نجده يجهر بموقفـــه في مقدمة الطبعة الأولى لكتابه "تقرير برودي" عام 1970 قائلا "قصصي، مثل قصـــص "ألف ليلـــة و ليلة" تحاول أن تكون مسلية أو مؤثرة لكنها لا تحاول أن تكون مقنعة. ومثل هذا العـــزم لا يعني أنني حبست نفسي، وفقا لمجاز سليمان، في برج عاجي. واقتناعاتي السياسية معروفـــة تماما... و أنا لم أخْفِ آرائي قط، ولا حتى في الأوقات الصعبة، غير أنني لم أسمح لها أيضا في يوم من الأيـام بأن تجد طريقها إلى أعمالي الأدبية، باستثناء عمل واحد عندما ارتفعت روحي المعنوية ابتـهاجا وتشفيا بانتصار حرب الأيام الستة. إن فن الكتابة ملغز؛ والآراء التي نتبناها عابرة، وأنا أفضـــل الفكـــرة الأفلاطونية عن ربات الشعر على فكرة [إدجار ألان] پو الذي اعتقد أو تظاهر بأنه يعتقد أن كتابة القصيدة عمل من أعمال الذكاء. "[2]

من جانب آخر، يختلف بورخيس مع منتقديه في كونه يؤمن بمفاهيم مغايرة لتلك التي تبنـــاهـــا و دافع عنها بعض الكتاب في بلده و قارته، فقد قدم تصحيحا جديدا لمفهوم الانتماء إلى أمريكـــا اللاتينية، إذ يرى بأن عبارة أمريكا اللاتينية "ليست تصنيفا أدبيا جماليا، و ليست، بالطبع، تصنيفـــا "جغرافيا-وجدانيا"... إنها تصنيف تاريخي (عناصره هي "عوام ذات طبيعة اجتماعية و نفسية... تتبدى تاريخيا... و أن "القومية" في التاريخ الأدبي هي ظاهرة لأنقى التقاليد السياسية غريبـــة على

Littéraire Mythe et Réécriture, Semen, revue de Sémio-Linguistique des textes et du discours, N 3, 1987, réference électronique : www. Revues.org
http://semen.revues.org/5383

[1] من مقدمة بياتريث سارلو مؤلفة كتاب بورخيس كاتب على الحافة، ترجمة خليل كلفت، مخطوط كتاب أرسله إلي المترجم المصري هدية، ص 3.
[2] المرجع السابق، ص 75.

المفهوم الجمالي للفن."[1] هكذا إذن، يرفض بورخيس تبني المفاهيم الموروثـــة، للتحرر من التبعيـــة الجاهزة لوظيفة الكاتب الكلاسيكية التي أرادها البعض سياسية اجتماعية بحروف أدبية، فلم تعـــد أمريكا اللاتينية ذلك العالم الجنوبي الذي اكتشفه الإسبان، بل ذاك العالم الذي ينبغـــي اكتشـــافه و ينتظر تشكيله، بعيدا عن القيود و التقاليد التي حملتها شبه الجزيرة الإيبيرية إلى المثلث الجنوبي.

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الرؤيا التحررية للأدب كان قد تزعمها شاعر نيكاراغوا "روبـــن داريو" تأليف مشترك، أدب أمريكا اللاتينية، قضايا و مشكلات، القسم الأول،

تنسيق و تقديم سيزار فرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد،
الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون
و الآداب، 1987.

(1916-1867) Félix Rubén García Sarmiento

رائد الحداثة الأدبية في أمريكا اللاتينية، الذي أعلن قطيعة مع "الأدب الهسباني لشبه الجزيرة"، داعيا إلى خوض مرحلة "انتزاع الجذور" و "البحث عن الجديد"، تأسيسا لحداثة موالية لفرنسا، فقد تقبل برضى صفة "النزعة الغالية العقلية" التي أطلقت على مدرسته. و هو نفسه يقول ذلك "عند النفـــاذ إلى بعض أسرار التآلف، و الظلال، و الإيحاء الموجودة في لغة فرنسا أخذ تفكيري في اكتشافهـــا في الإسبانية و تطبيقها...".[2]

لقد أسّس "داريو" أدب استكشاف و مغامرة بعيدا عن التقوقع في جيوب الماضـــي و ظلمتـــه، مستحدثا أوزانا و إيقاعات شعرية و تيمات جديدة. ثم جاء من بعده جيل يتصدره الشاعر الشيلي "فيثنتي هويدوبرو"

(1948_1893) Vicente García-Huidobro Fernández

رائد "الأدب المضاد" الذي " اكتشف القيمـــة التكنيكيـــة للصورة و الإيجاز الزائف للاستعـــارة. أي أنه بحث عن عتمة الرمزية ليخمد ضوء داريو الإستوائي، مزق العالم إلى مزق و أعـــاد ترتيبـــه بكتابة تكعيبية و كانت النتيجة هي ابتكار بلاغة جديدة."[3] أما جيل بورخيس الوريث الطليعي لما بعد الحداثة، فقد تناول الواقع تناولا مركبا، يشـــار إليه مجازيا دون أن يوصف في تفاصيله. لذلك نجد "باث" يصف أعمال بورخيس بأنها "لا تفترض فقط عدم وجود أمريكا بل كذلك حتميـــة

---

[1] أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، القسم الثاني، ص 166.
[2] ساجبيه، روبن باريرو، لقاء الثقافات، انظر: أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، القسم الأول ، تقديم و تنسق سيزار فرنانديث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1987، ص 45.
[3] أليجريا، فرناندو، الأدب المضاد، انظر : أدب أمريكا اللاتينية القسم الثاني، ص 55.

اختراعها."[1] في إشارة إلى توظيفه للخـــيال و إلى تجـــاوزه للأدب الواقعي إلى "أدب الصياغـــة" حسب اصطلاحه.

و رغم أن بعض الباحثين يلحون على أن تجديد بورخيس خـــرج من معطف داريـــو، إلا أن الكاتب الأرجنتيني يرفض هذا الطرح. و في هذا السياق، ذهبت الباحثة "بياتريث سارلو" إلى القول إن بورخيس كان "معاديـــا بشدة للحداثة و للوجونيس، و سيكون شعـــره ذاته مختلفـــا تماما عن ممارستهم. و إذا كانت الحداثة مركز النسق الأدبي، فقد اعتبر بورخيس أن كارييجو كان على وجه التحديد على الهامش..."[2] و أنه يستحق الاعتلاء بأدبه. إنه موقفه النقدي من حركة الحداثـــة التي تكشف عن ميله عن أحد روادها مثل "ليوبولدو لوجونيس"

(1938-1874) " Leopoldo Lugones

أحد "شيوخ الثقافة الأرجنتينيـــة" و تفضيله لشعراء آخرين كانوا على الهامش أمثال "إيباريستو كارييجو"

(1912-1883) Evaristo Carriego

غير أن المتأمل لخريطة التجديد الأدبي في أمريكا اللاتينية و لمسارها عبر الزمن، يكتشـــف أن التثوير الأدبي الذي بدأه "داريو"، ثم "هويدوبرو" و من بعده جيل ما بعد الحداثة ممثلا في بورخيس و رفاقه، إنما انبثق من مؤثرات مشتركة تمثلت في تلاقح و انصهار التراث المحلي و القاري للكتاب اللاتينوأمريكيين بأفكار و تيارات وفدت من خارج القارة، حملها المجددون و تشبعوا بها في ترحالهم و تجوالهم بين دول أوروبا. فقد كانت حركة الحداثة التي تعود في أبوتها أدبيا لداريو مزيجا و تركيبا من ثلاث حركات أدبية أوروبية و هي الرومانسية و الرمزية و البارناسية.

و برأي "مارتيناز خوزيه لويس"

(2007-1918) José Luis Martínez Rodríguez

فقد "خلقت الحداثة ميثولوجيا مدهشة ذات تيمـــات تتعـــلق بهروب غرائبي، و يبدو أنها نسيت التيمات الأمريكية و الإسبانو-أمريكية"[3]. و يرى بعض الباحثين أن هذا التنوع الفسيفسائي للحداثة اللاتينوأمريكية يعود إلى اتصالات داريو بأشهر أدبـــاء أوروبا في عهده أمثال "بول-ماري فيرلان"

---

[1] المرجع السابق، ص 81.

[2] بورخيس كاتب على الحافة، ترجمة خليل كلفت، مخطوط كتاب أرسله إلي المترجم المصري، ص 30.

[3] «... Le modernisme crée une étonnante mythologie thématique d'évasion exotique et il semble oublier les thèmes américains et hispaniques ». Unité et diversité, voir : Ouvrage collectif, L'Amérique latine dans sa littérature, traduit de l'espagnol par Claude Fell, Paris, Unesco; 1979, p 37.

(1896-1844) Paul Marie Verlaine

و "ريمي دو قورمون"

(1915-1858) Remy de Gourmont

و "جون موريا س"

(1910-1856) Jean Moréas

فضلا عن سفرياته إلى معظـــم الدول الأوروبية كإسبانيا و إيطاليا و فرنسا و النمســا و ألمانيـا و غيرها.

كذلك كان الشعر المضاد لهويدوبرو حاصل قراءات عميقة لـــ "برجون، و بودلير، و الأرمينية، و فيرلين، و رامبو، و أبوللينير...".[1] أما بورخيس فقد أتاح له سفر عائلته إلى سويسرا لعلاج والده التعرف على آداب جديدة من خلال انتقاله بين دول أوروبا. ففي إسبـــانيا، التقى الكـــاتب عام 1919 في إشبيلية بمجموعة أدبية التفت حول مجلة "غراسيا"، و كانت تطلق على نفسهـــا اســـم "الأدباء المتطرفين" الداعين إلى تجديد الأدب و خلق استعارات جديدة، باعتبار الشعـــر يختـــزل في الاستعارة فحسب. و يقر الكاتب أنه عاد إلى وطنه منذ ذاك الزمن حاملا راية التطرف.

و إلى اليوم، يعده دارسو الأدب في وطنه بأنه أبو حركة التطرف الأدبية

Ultraismo

()، التي يعـــتبرونها امتدادا لحركة الحداثة، لكن بورخيس ينفي ذلك، و يتنصل من حركة داريو كما تنصّل أيضـــا من حركة التطرف التي اعتنق مذهبها الأدبي متأثرا بأفكار "بيو باروخا"

(1956-1872) Pío Baroja

إذ يقـــول "لا يسعـــني إلا أن أشعر بالنـــدم على مغـــالاتي التطرفية، فبعدما يقرب من نصف قرن أجدني أنني ما زلت أحاول أن أنسى هذه الفترة الخرقاء من حياتي."[2] لكن هذا الندم لا ينفي ترويجه لأفكارها و تنظيره لمبادئها عبر صفحة مجلة حائطية كان ينشرها، ثم مجلتي "نوسوتروس"

nosotros

(نحن)، و "مارتن فيرو"

Martín Fierro

---

[1] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 55.

[2] هيز، دونالد، خورخي لويس بورخيس سيرة حياة و سيرة كتابة، ترجمة نزار عوني، مجلة معابر الإلكترونية، فبراير 2009.

تأسيسا للمبادئ الجمالية الجديدة للطليعة، ثم عبر المجلـــة "بروا" (كلمة تعني مقدمة السفينة) التي أسسها بعد عودته إلى وطنه، لكنها ما لبثت أن توقفت إثر سفره إلى أوروبا لتستأنف الصدور من جديد بعد رجوعه إلى "بوينس آيرس" عام 1924.

لقد سعى "خورخي لويس" إلى دفن إرث الحداثين و تجاوز الممارسات الراهنة للأدب في عصره و وَأد "الروبينية" (نسبة لروبن داريو) على أساس أنها استنفذت كل طاقاتها و أفل نجمها، من أجل بعث أدب جديد ينبثق من "إحلال مبدأ جمالي للانكســـار محل مبدأ جمـــالي للمحاكاة."[1] و هو ما أفضى إلى الانحراف عن محاكاة التراث الأدبي لبلده لأن نصوصه أنيطت بمهمة خلق و نحت تـــراث جديد منبعث من صميم قراءاته، أي من الكتب المقروءة المشعة "بتراثات" إنسانية، استجمع الكاتب شظاياها ليؤلف قصصا تنتمي إلى كل الآداب و لا تنتمي في الوقت نفسه إلى أدب معين. هكـــذا تراءى لكثير من قرائه الذين أزعجهم هذا الصمت المطبق في الإحالة الممنوعة داخل نصوص القاص الأرجنتيني. ذلك أنها تشير إلى مصادر كثيرة و لكنها لا تتموقع في صلبها بشكـــل جلـــي، بل إنها تتبدد في نصوص مسكوت عنها و توهم أحيانا بعلاقة مصطنعة مع أعمال أدبـــية تحضـــر كاســـم و تغيب كخطاب متجسد في المكتوب.

إن واقع أمريكا اللاتينية المنفي عن أدب بورخيس، باستثناء واقع "حوافي" بوينس آيرس، لم تحل محله "واقعية سحرية" مثلما صنع "غابريال غارثيا ماركيث" و "أليخو كاربنتير"

(1980-1904) Alejo Carpentier

و "أوغيستو روا باستوس"

(2005-1917) Augusto Roa Bastos

و "خوزيه ماريا أرغويداس"

(1969-1911) Jose Maris Arguidas

و غيرهم، الذين استعطوا من أساطير قارتهم، بل و خلقوا أساطير جديدة للتعبير عن واقع الحياة اليومية لمواطن هذه القارة. فقد آثر بورخيس أن ينشئ عالما تخييليا جديدا و مغايرا لذاك الموصوف في روايات بعض معاصريه، ينبثق من سحر السرد و فتنة القصّ و ليس من سحر الواقع.

و للإشارة لا تقوم رؤيا بورخيس الإبداعية في الكتابة على سحر القصّ فقط بل على سحـــر البناء المفاجئ للقصة أيضا، إذ يرى الكاتب أن الحكاية التي تباغت القارئ بنهايتها تترك وقعا أقوى

---

[1] بورخيس كاتب على الحافة، 104.

و تسقطه في شباكها، لذلك يذهب في قوله إلى "... أن ما تؤول إليه الأمور في عمل سردي يجب أن يكـــون مهيئا. و ما يقع إذن يتخذ دور العمليات السحرية الصغيرة...".[1] إنها فلسفته في الكتابة القائمة إذن على سحر الحكي و سحر التصميم السردي لأن الحكم الوحيد الذي يخضع له الأدب في منظوره لا يكمن في مدى مصداقيته و مطابقته للواقع بل يكمن في "اللذة و العاطفة" التي يمنحها للمتلقي.

3- شعرية القراءة وبلاغة إعادة الكتابة:

أعلن بورخيس ذات مرة قائلا "فليفخر الآخرون بالصفحات التي كتبوا، أما أنا فأفخر بتـــلك التي قرأت."[2] هكذا يقدم الكاتب نفسه على أنه قارئ أكثر منه كاتب، أو بالأحرى أنه مبـــدع يعيد باستمرار إعادة كتابة ما قرأ من قبل. إنها فلسفته الأدبية الثابتة و مبدأه الذي لم يحد عنه أبدا سواء في مقالاته أو تصريحاته الصحفية، بل و حتى في نصوصه القصصية. إن الكتابـــة لدى هـــذا القاص هي اكتشاف لنص ما موجود سلفا و ليست إبداعا أو خلقا لعمل جديد، كما أنه لا يحكم "... على النصوص من خلال جودة كتابتها و لكن من خلال جودة قراءتها."[3]

القراءة عند بورخيس أقدس من الكتابة، لأنها هي المنتجة لها، تصقلها و تهيئها و تغذي أفكارها. من هنا غذا الكاتب كائن نصوص متحولة، متمسخة، متعدلة، مقتبسة و متحاورة. و غـــذا النص منتمـــيا و لا منتميا في آن واحد لكل ما سبقه و أفرزه، لأنه لا يتخلص من شبكة علاقاته مع ما تقدمه من نصوص، سواء كانت علاقات حضور متجلية أو علاقات غياب خفية. لقد تبدّد وهم الصفاء الخالص للنص لأن هذا الأخير فقَدَ كل حيلة في دسّ آثار الآخرين المتداخلة و المتراصّة بين ثناياه. و هو ما يعبر عنه بورخيس في إحدى قصصه قائلا " كل الأعمال هي عمل لكاتب واحد،

---

[1] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 34.
[2] بيرون موازي، ليلى، التاريخ الأدبي من منظور بورخيس، أنظر: خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 108.
[3] المرجع السابق، ص 107.

لازمني و مجهول."[1] و يقول في موضع آخر إن "كل نص مقروء "أعيد التفكـــير فيه و قوله" هو برهنة جديدة على وجود كتاب واحد، و حجة واحدة"."[2]

ترهن جودة الكتابة إذن، بجودة القراءة عند القاص. ذلك لأن الكتابة ليست فعلا منبثقا مـــن العـــدم و إنما من رواسب ذاكرة أثرتها القراءات و التجارب و الخبرة. و من ثمة يغدو كل إبداع إعـــادة كتابة نتجت عن مؤلفات سابقة. و لئن كان التعريف القاموسي لإعادة الكتابة يفسرها بأنها"كتابة أو تحرير جديد لما كتب من قبل، بعد تعديله حتى يختلف عن النقل"[3] أو النسخ. فإن بورخـــيس يرى بأن التكرار في إعادة الكتابة لا يهدد النص الجديد، لأن " التكرار عند(ه) ليس طريقة جذرية لقتل الحكاية ... و لكنه إجراء آخر للتباعد، إنه إجراء التداخل."[4]

بمعـــنى آخر، إن المؤلف حين يعيد كتابة نص ما و يكرره من جديد مثلما فعل هو في قصة "بيير مينارد، كاتب دون كيشوت"، فإن التكرار يغدو مفخخا بسياق النص الجديد الذي يسند كتابة عمل "سرفانتس" لروائي وهمي آخر، يدعى مينارد. على هذا النحو يحقق الارتياب في أبوة النص مسافة جمالية، و يصنع منه نصا آخر يختلف عن المكتوب الأول. إنه منهجه الفني في "نزع الأبوة" عن نصوص لإسنادها لنفسه بعض تغيير نسبها، و منحها هوية أخرى جديدة. و يحيلنا هذا الموقف النظري- الإبداعي إلى رؤيا مماثلة لدى "جيرار جينيت"

Gérard Genette, (/1930)

الذي يرى بأنه "لا يمكننا أن ننوع دون أن نكرر، و لا أن نكرر دون أن ننوع."[5] إنها "لعبة معقدة" بين قطبين تربطهما علاقة جدلية تبادلية، تقوم على تأثير أحدهما في الآخر و تغييره لطبيعته و أفقه.

و لئن كان الباحث "يوهان فايربر" يرى أن عملية إعادة الكتابة تفضي إلى محو وجه الكـــاتب "ليحل محله، بشكل دائم، وجه مكتبته"[6] التي نهل منها، فإن هذا الوجه يتخذ له مع ذلك ملامـــح

---

[1] « ...toutes les oeuvres sont l’oeuvre d’un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. »
Borges, Jorge Luis, Fictions, traduit de l’espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Editions Gallimard, France, 2007, p 24.

[2] Borrut, Michel, Le double, voir : analyses et réflexions, Borges Fictions, p121.

[3] « Réécrire... c’est écrire – ou rédiger de nouveau ce qui est déjà écrit, en modifiant à la différence de copier. » Voir : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

[4] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 185.

[5] « On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier » Genette Gerard "L'autre du même" in Corps Ecrit, 15, *Répétition et variation.* Paris 1985. Revue P.U.F.
Voir : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

[6] « La réécriture permettrait alors de brosser son portrait mais un portrait qui viendrait à etre, en définitive, celui de sa bibliothèque. » Faerber John, Dire La Réécriture Redire L’écriture, Cahier du centre de recherche « Etudes Sur Le Roman du Second Demi-Siècle », Ceracc, N 2, juin 2003.

أخرى، لأن إعادة تمثل و تجسيد بعض مضامين المؤلفات داخل نص ما لا يأخذ شكـــل ترتـــيب و تنظيم الكتب المصنفة في المكتبة، بل يأخذ شكلا فوضويا، مبعثرا، مما يعيق التعرف على المكتـــبة التي تقف وراء النص المكتوب من وحي مؤلفاتها. من هنا تغيب هوية النص و تُطمَس معالم الكتب التي قرأها المؤلف. و عليه يمكن القول، إن إعادة الكتابة تحذف وجهين: وجه الكـــاتب و وجـــه مكتبته، لترسم وجها ثالثا مقنعا، أو بالأحرى مشفرا و غير واضح المعالم، مما يستدعـــي تدخـــل القارئ لإجراء حفرياته بغية إظهار هذا الوجه الخفي.

القراءة إذن غياب تحقق حضورها في كتابة ثانية، و الكتابة شهود تجسد ترهين المقروء و بعثـــه من جديد. إن "كل ثنائية من هاتين الثنائيتين "القراءة-الكتابة" و "الكتابة-القراءة"، لا تستطيـــع بدورها أن تنفصل عن الأخرى، و إلا فإن العمل الأدبي سيمتنع وجودا، و حينئذ لن يكون ما به يولد آخر. فالإبداعات الجديدة إنما هي جديدة بإبداعاتها السابقة عليها، و تلك الأخرى التي تنتظر و لم تلد بعد. و ما كان ذلك كذلك، إلا لأن الكتابة كلها قراءة في نصوص، و أن القراءة كلهـــا كتابة في نصوص."[1]

إعادة كتابة نص الآخر لم تعد شبهة أو تهمة أو اغتصابا لملكية الآخرين، بل غـــدت إبداعـــا و علامة على قدرة الكاتب على تحويل المكتوب الأول إلى كتابة جديدة. و هو موقف يخالف موقف بعض النقاد الذين وصفوا أدب بورخيس بأدب "الاستتراف"، الذي غدا تصنيفا لبعض المؤلفات كتلك التي وضعها "جون بارث"

(/1930) John Barth

فضلا عن بعض أعمال "فلاديمير نابكوف"

.(1977-1899) **Vladimir Vladimirovitch Nabokov**

ففي أغسطـــس 1967 نشـــر الكـــاتب الأميركي جون بارث في مجلة "أتلانتيك" أول توصيف لهذا الأدب في مقالة تحمل نفس الاسم.

و جاء في تعريفه لهذا اللون من الكتابة قوله إن "كتاب أدب الاستتراف ينطلقون من منظور أن من المستحيل بالنسبة للكاتب أن يكتب أعمالاً أدبية أصيلة. وبمعنى آخر فإن الكتاب يستخدمـــون فكرة أن الأدب قد استترف واستهلك كموضوع لأعمال أدبية. وبالتالي فإن كلمة استـنزاف لها معنيان في مقالة بارث: أولاً: أن الأدب على وجه التقريب قد استترف، ثانيًا: أنه بالنظر إلى الوضع

[1] عياشي، منذر، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الولى، 1997، ص 5 و 6.

الحالي للأدب، على الكتاب أن يخترعوا ويستنفدوا كل الاحتمالات وبهذه الطريقة يخلقــون مدى غير محدود للأدب. ويمكنهم أن يحققوا الغرض الأخير بالكتابة عن حالة الأدب الحالية المســتنزفة وبهذا يجعلون من افتراضهم الأصلي مفارقة."[1]

معنى هذا، أن أدب الاستنزاف هو حاصل إفلاس الأدب و الأدباء، و عجزهم عن ابتكـــار أو إبداع الجديد، باعتبار أن الأعمال الأدبية التي أنجزت في الزمن الماضي تَحُول دون تفجير الطاقات الإبداعية في الزمن الحاضر، بعدما اعتلى "الفساد" الكلمة و الجنس الأدبي، حسب رأي "جـــورج شتينر"

(/1929) Francis George Steiner

الذي يرى أن "أدب الاستنزاف" لا يعالج المشاكل الاجتماعية بل يتناول فقط المشاكـــل الأدبية، أي "كتابة الأدب عن الأدب باللجوء إلى صياغة عمل أدبي من عمل آخر."[2]

و على نقيض هذه الرؤيا الإفلاسية للأدب يرى أدباء آخرون أن التنويع الأدبي في كتابة نص ما هو دليل إخصاب فكري و استثمار فني، فقد ذكر مثلا "بول فاليري"

(1945-1871) Paul Valéry

ذات مـــرة "أن شعـــرا ذا تنويعات، هو فضيحة لدى الرأي العام و مبتذل. بالنسبة لي هو استحقاق."[3] أما لدى بورخـــيس فهو جوهر الإبداع و الخلق، مؤكدا أن إعادة كتابة نص الآخر تسهم في انتشال ذاكرة الكتـــاب السابقين من النسيان، إذ يقول إن "بعض كُتاب الماضي مدينون في إنقاذ حياتهم للقراءة التي نقوم بها لأعمالهم على ضوء النصوص اللاحقة حيث استنتج أن كل كاتب يخلق أسلافه"[4]، ضمن صيرورة أدبية يحيكها قارئ و نص باستمرار، سرعان ما يتحولان إلى منتج و ذاكرة.

يكسر المنتج صمت النص القديم و يبعث فيه صوتا جديدا، و تطرز ذاكرة مقـــروءاته النـــص الجديد و تمده بمادة بناء تدعم مواده الأدبية الخاصة. إنه التظافر السري بين شريكـــين أحدهمـــا استهلك المكتوب الذي تهيأ بداخله ليتشكل من جديد. أما الثاني فقد تخلص من هـــوية الجنـــس و التصنيف اللذين ينتمي إليهما ليتلبس هوية جديدة. فقد صار مثلما وصفه "رولان بارت"

---

[1] خ.ل. بورخيس سيرة حياة و سيرة كتابة.

[2] المرجع السابق.

[3] « Un poème à variantes, c'est un scandale pour l'opinion ordinaire et vulgaire. Pour moi c'est un mérite. »
Voit : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

[4] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 90.

Roland Barthes (1980/1915)

"روائي من غير رواية، و شعر من غير قصيدة، و دراسة من غير مبحث، و إنـــتاج من غـــير منـــتوج، و تركيب من غير بناء."[1]

و يرى بورخيس أن شرط إعادة الكتابة يقترن بتحقق عنصرين أثناء عملية القراءة التي تســـبق إنتاج النص، و هما الحرية و السعادة الناشئة عن اللذة. أما الحرية فيعني بها التخـــلـــص من قيـــود "القراءة الإلزامية"، أي الإقبال عن رغبة على الكتاب و ليس جبرا أو قســـرا. في حين تتحـــقـــق السعادة من خلال الوقوع "في حب سطر، ثم في حب صفحة ثم بعد ذلك في حب مـــؤلف و لم لا؟"[2]. إنه الإجراء الجميل، على حد قوله، الذي حاول أن يقود طلبته في اتجاهه طوال تجـــربته في تدريس الأدب الانجليزي بالجامعة. فالسعادة ليس مبعثها معرفة الأدب بل متعة الأدب.

و سعادة القراءة في نظره هي أرقى من سعادة إبداع الشعر التي يصنفها في مرتبة أدنى، ذلك أن هذا الإبداع لا يزيد عن كونه "خليط(ا) من نسيان و من تذكر ما قرأناه."[3] أما سعادة القـــراءة فهي النبوءة الأولى بميلاد النص القادم، إنها لحظة الخصوبة الفكرية التي تنعش التخييل و الشـــرارة الأولى لتلاقح مخيلتين، إذ يشرحها في سرده القصصي قائلا " أن من بين صنوف السعادة التي قـــد يمنحها الأدب كان الابتكار أسماها."[4]

الابتكار ههنا، هو حاصل تحصيل قراءة نوعية، تفاعلية، و دليل نجاحها يكمن في تحقق "سعادة الفهم" التي يصفها القاص بأنها "الأعظم من سعادة التخيل أو سعادة الحسّ!"[5] لأنها تشكل نواة تصور جنيني يرهص لبناء رؤيا نصية جديدة إثر إدراك أسرار النص القديم. و يضيف القاص إن هذه السعادة تكـــاد تكون استثنائية، و التوهم بها هو الذي أفرز "فيلقا من الكتاب غير المكتملين" الذين يخفقـــون في محك القراءة." فليس جميع الناس بقادرين على مثل هذه السعادة، و على كثير منهم أن يقنع بصور زائفة لها."[6]

---

[1] S.Z, Editions Seuil, 1970, p 11.

نقلا عن: الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، ص 18.

[2] خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 111.

[3] الخطيبي، عبد الكبير، بورخيس و الشرق العربي، ترجمة ع. الطويل، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، عنوان العدد التشكيل و المدينة، 1992/2، ص 90.

[4] قصة دراسة لأعمال هربرت كوين، انظر الألف، ص 57.

[5] قصة كتابة الإله، المصدر السابق، ص 127.

[6] المصدر السابق، ص 57.

ليست إعادة الكتابة إذن، نسخا و تطابقا مع نص آخر، لأنها ليست مشروطة بالتـــزام الأمانة و الإخلاص للنص المقروء سلفا. "بل بالأحرى تحسينه، مستهدفة نصا ثانيا "أفضل"."[1] و الملاحظ أن هذه الأفضلية في التحسين لم تعد تثير تساؤلا عن كيفية كتابة نص انطلاقا من ارتدادت فعـــل القـــراءة، بقدر ما هي في التساؤل عن كيفية تمكن ارتدادات القراءة من ارتداء معالم نصية جديدة و تحولها من مكتوب سابق إلى كتابة جديدة. يجيب بورخيس بأن هذه العملية تتم بتحقق عاملين اثنـــين و هما الحذف و النقصان، و هي رؤياه النظرية التي طبقها سرديا في قصته "حديقة الطرق المتشعبة" التي يصفها على لسان شخصيته "ألبرت" بأنها "صورة غير تامة (نقصان)، و لكنها ليست زائفـــة، للكون كما يراه تسوي بن."[2] و ذات لغز يرتبط بحذف كلمة الزمن. كما نجد الكاتب يكـــرر في أكثر من نص قصصي استمداده لموضوع الحكاية من مخطوط منقوص الصفحات، في إشارة إلى الهوامش الممكنة التي سيملأ بياضها، مثلما سنعرضه لاحقا.

و يصف القاص أحيانا هذا الحذف بالنفي أو التضاد. و هو شكل آخر من أشكال إضـــافة الكاتب لمقروئه القديم الذي خزنته الذاكرة، بغية إعادة كتابته من جديد. و يترجم القـــاص هذا الرأي أدبيا من خلال مكتبة محمومة "... لا تأمن مجلداتها النحسة الخطر الدائم المتمثل في تحـــول الكتب إلى أخرى، و أن الكتب تؤكد و تنفي و تخلط كل شيء كإله يهذي."[3] أي أن النفـــي و الخلط و التضاد هو ما يؤسس صيرورة الكتابة عبر الزمن. و لذلك نجد إحدى شخصياته تتصور في نص قصصي أن "عملا أفلاطونيا، متوارثا، يخلفه الآباء للأبناء ليضيف إليه كل فرد جديد فصلا أو يصحح بعناية رحيمة صفحة الأجداد."[4] فكأن الكتابة بشكل عام تنحصر كينونتها من خلال بعث و إحياء النصوص بشكل مختلف مغاير، في إطار علاقة جدلية تمتـــد بين "ذهـــاب و إياب" مستمرين بين قطبين نص قديم و آخر جديد.

كما يتجسد التضاد بالمفهوم البورخيسي فيما يسميه الكاتب في أحد نصوصه الســـردية بـــ "لعبة التناظر" التي تخضع لقوانين "الخيار العشوائي"، مثلما صنع في قصة "دراسة لأعمال هربرت كوين" التي يعرض فيها تلخيصا لأحداث رواية -كتبها مؤلف وهمي- يلغي أحدها الآخـــر، في متوالية تراجعية تتقدم في خط زمن عكسي، و لا تستقر عند أي سرد يقيني، مما يثقـــل النـــص

[1] « ...mais plutôt son amélioration, sa visée est un texte second « meilleur ». » La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

[2] الألف، ص 85.

[3] قصة مكتبة بابل، المصدر السابق، ص 68.

[4] المصدر السابق، ص 82.

بالشكوك و يربك مصداقية المسرود، لا سيما و أن العمل الأدبي مجتمعا يتألف حسب السارد من فصول ذات ميزات متنوعة و متضاربة في اتجاهاتها، فأحدها رمزي و الثاني بوليسي و الثالث خارق و الرابع نفسي،..إلخ.

و يكشف هذا الوصف المتناقض لعمل أدبي عن تقنية بورخيس في تشريحه لمفهوم التضاد في الكتابة، و الذي يقتضي حسب رأيه تأليف قصة " ...تعرض تطورا مسبقا أو تشي بموضوع يحبطه المؤلف عن قصد."[1] أو توعز بموضوعين متضاربين. إن هذا النوع من التأليف لا يكتفي بتغيير النص الأول الذي صدر عنه، بغية تحقيق "الدهشة و الاندهاش من الذاكرة" على حد تعبير الكاتب الأرجنتيني، بل يمتد أفقه إلى تغيير و إرباك توقعات القارئ المتلقي، و إيهامه "في شروده المغرور" أنه ابتكر الموضوعين المتضاربين.

و من ثمة، يمكن القول إن رؤيا الكاتب حول إعادة الكتابة تقع بين قطبين و هما: القراءة-المصدر التي انبجس عنها النص الجديد، و القراءة-الهدف التي تتناوله، أو بمعنى آخر بين قارئين أحدهما كاتب نكّر المقروء و فخّخه بمجازات و تعرجات جديدة. و الثاني مستقبِل، يتوقعه "خورخي لويس" "أكثر فطنة من المخبر السري"[2] على حد قوله، مهمته تفكيك حيل التنكر و شفرات النصوص المتداخلة داخل مؤلف واحد متعدد، تلتقي فيه المصادر لتتشظى و تتشتت. أو بلغة "جاك دريدا" فـ "كل نص هو نص مزدوج، يدان، نظرتان، سمعان، مجتمعين و متفرقين في آن واحد."[3]

من جانب آخر، لا يحصر بورخيس فعل الكتابة الثانية في استعادة نص ما أو مجموعة من النصوص ، بل يفتح أفق هذا الفعل على عدة إنجازات ممكنة في استثمار مكتوب الآخر، سواء بالكتابة حول كتابة أخرى، كما صنع في قصة "بيير مينارد،كاتب دون كيشوت"، أو بالكتابة في كتابة أخرى يبددها و يمسخها مسخا، أو ضد كتابة يهدمها بشراسة ليؤسس على أنقاضها نصا آخر. لكنه في جميع هذه الحالات يختار دائما موقعا بعيدا في اشتقاقاته النصية، قائلا "... أختار

---

[1] المصدر السابق، ص 57.
[2] المصدر السابق، ص 52.
[3] « Tout texte est un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensemble à la fois et séparément » Derrida, Jacques, *Marges de Za Philosophie.* Paris. Editions de Minuit. Collection Critique 1972.
Voir : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

فترة بعيدة شيئا ما، و مكانا بعيدا شيئا ما أحافظ على حريتي، أستطيع أن أتخيل... أو حتى أزيف، يمكنني أن أكذب دون أن يعلم أحد، من دون أن أعلم حتى أنا."[1]

لا يتردد بورخيس أحيانا أخرى عن إباحة السرقات الأدبية بشكل علني، قائلا "أعتـــقـــد أنه يمكنني أن أسرق –يجب علي أن أسرق– برناردشو، حينما قال عن أوناي لا شيء لديـــه جديـــد سوى تجديداته."[2] إن الكتابة كإنجاز لانهائي لم تعد خلقا أو إبداعا لـــ"جديد" بل تجديدا إبداعـــيا و بعثا فنيا جماليا لجديد قديم. و بتعبير الدكتور "منذر عياشي" "فقد صارت الكتابة كائنا لا يصح فيه "التشيء" (هكذا) لأنها في توالد دائم، و لا يجوز فيها "التصنم" لأنها كل لحظة هي في شأن. [3]

و لذلك يعتبرها بورخيس بأنها لم تعد أصلا بل فرعا مشتقا من مصدر ما. إنها نتـــاج تقليـــد شوهته الاستعارات في صور أخرى، و حاصل تحصيل تراكمات من التكرار و المصادفـــات. لقد غذت الكتابة إذن بهذا المفهوم البورخيسي "...تمثيلا لا جوهرا، و مجازا لا حقيقة، و تشبيـــها لا هوية. و هي تخلق ثوابتها ثم تلغيها لتصير أخرى، أو كتابة ثانية تكشف لعبة النص إذ يوهـــم بأنه كتابة أولى. و لذا كان التمثيل، و التخييل، و المجاز، و التشبيه، و الاستعـــارة، و الكنـــاية أدوات قراءتها التي لا تنتهي."[4]

و سواء أكان ترهين المقروء استشهادا أو سرقة أو ترجمة أو إقتباسا أونقلا أو تداخـــلا بائنـــا أو مبدّدا، فإن انتشاله من حالة الغياب يجعل "العمل (الأدبي) موضوعا ممكنا لإنجاز لا نهائي"[5] أو بلغة "أمبرتو إيكو" "عملا مفتوحا" لأن ازدواجية تركيبه أو تعددها يضع القراءة على محـــك اختـــبار نقدي صارم و شاق لفهم البنية المعقدة للعمل الأدبي. و لعل هذا ما دفع بعض النقاد إلى القـــول "إن النص لم يعد موجـــودا أبدا في ذاته"[6] بل هو موجود في علاقاته بغيره من النصـــوص و من البنيات خارج نصية.

نحت الحرف الأدبي صار مستحيلا في غياب نموذج أدبي يسبقه. و في غياب قراءة تمتص إبداع السابقين. و هو ما يعبر عنه القاص الأرجنتيني حين يجيب على أحد الصحفيين قائلا "كان أندريه لانغ يقول "نحن كلنا عباقرة إلى غاية السنة السابعة أو الثامنة، بعد ذلك يجهـــد الطفل نفسه لكي

---

[1] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 48 و 49.
[2] المرجع السابق، ص 35.
[3] الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 25.
[4] المرجع السابق، ص 25.
[5] « L'oeuvre est ... l'objet possible d'un travail indéfini. » voir : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.
[6] « Le texte n'existe pas du tout en soi »
هذه العبارة أطلقها جاك بوتي في فرنسا عام 1975 في مؤتمر حول المخطوطات بباريس، ثم استعملها "لويس هاي" عنوانا لمقال نشره بمجلة (in *Poétique n°62* Avril 1985). و كان لوري لوتمان قد تطرق إلى الموضوع ذاته عام 1970 حين نشر كتابه باللغة الروسية بعنوان:

يشبه الآخرين".[1] لقد صارت الشراكة الأدبية أمرا حتميا، و لم يعد للاختلاف و الانزيـــاح إلا هامشا ضئيلا حسب القاص المتواضع في إضافاته الأدبية.

و تتويجا لهذه الرؤيا النظرية حول الكتابة ينتهي بورخيس إلى القول إنه "من الممكن أن التاريخ العالمي ليس سوى تاريخ لبعض الاستعارات."[2] و شأنه شأن "بول فاليري" يرى أن تاريخ الأدب هو تاريخ الانتاج العقلي و تاريخ القراءات و ليس تاريخ المؤلفين و تفاصيل سيرهم، و ذلك اقتناعا منه بـــ "عدم الأهلية و الشخصية" للكاتب. إن الأعمال الأدبية في نظره تبقى ثابتـــة، وحـــدها القراءات "تتغير عبر الزمن"، و تبعث روح الحركة في المؤلفات الموروثـــة الساكنـــة، لأن الأدب حسب قوله "يختلف عن آخر سابق أو لاحق، ليس من جانب النص و لكن من جانب الطـــريقة التي قرئ بها."[3]

إن التاريخ الأدبي لدى صاحب "الألف" هو تاريخ أدب جماعي، يتجسد في إضافات يوقعهـــا عدد لا يحصى من الكتاب، و يتجسد أيضا في تاريخ القراءات التي أثمرت نصوصا خرجت مـــن رحم المقروءات. إن الفرد قاصر عن الإبداع الأدبي، و لا يحقق وجودا لعمله الفني إلا بارتباطـــه بالذات الجماعية، لمجتمع المؤلفين. و ههنا يحيلنا إلى "جون بولهان" القائل "إن الأدب هـــو حفـــل للجميع، مدعو إليه كل العالم."[4]

4- نصوص بلا مخرج: تبديد الإحالة

يقول "ميشال فوكو"

(1984-1926) Paul-Michel Foucault,

في كتابه "الكلمات و الأشياء" أثناء تعليقه على أحد نصوص بورخيس القصصية المفعمة بتعداد أشياء لا حصر لها، يقول أن ذلك جعله يضحك طويلا " ... ربما لأن في أثره ولدت ريبة أن هناك فوضى أسوأ من فوضى ما هو غير لائق و مقاربة ما لا يتناسب، و ربما كانت الفوضى التي تجعل

La structure du texte artistique Paris. Gallimard. Bibliothèque des Sciences Humaines. 1973 pour la traduction française. Moscou 1970 pour l'édition russe.

انظر المرجع السابق.

[1] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص51

[2] "كرة باسكال" نقلا عن: المرجع السابق، ص 90.

[3] المرجع السابق، ص 152.

[4] « La littérature est une fête pour tout le monde, à laquelle tout le monde est convié ». Voir : La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture.

مقاطع عدد كبير من الأنساق الممكنة تتلألأ في البعـــد الذي دون قانون أو هندســـة، بعد الخليط ... فالأشياء فيه "مطروحة" و "موضوعة"، و "موزعـــة" في مـــواقع من الاختلاف بحيث إن من المستحيل أن نجد لها مكان استقبال، و أن نحدد تحت هــــذه و تلك مكانا مشتركا."[1]

و مردّ هذا "الانزعاج الذي يُضحك عند قراءة بورخيس"[2] على حد قول فوكو إلى فقـــدان "مشترك المكان و الاسم"، و إلى كون الموسوعة الصينية و تصنيفها اللذين يذكرهما بورخيـــس "يؤديان إلى فكر بلا مكان، و إلى كلمات و مقولات بلا نار و لا مكان، و أنها تعتمد في الأساس على مكان مهيب، حافل بالأشكال المعقدة، و بالدروب المتشابكة، و بالمواقع الغريـــبة و بمعـــابر سرية، و باتصالات غير متوقعة."[3] إنها معضلة الإحالة و أزمة تحديد المرجع أو تحـــديد مواقـــع الأشياء لترتيب فوضاها و معرفة تربة استئصالها بغية فهم خلفيات نظامها قبل أن تتموضع في ثقافة النص الجديدة.

و لعل أكبر إشكالية تواجه قارئ بورخيس أنه يدرك منذ أول اتصاله بنصوص هذا القاص مدى اختلافها لكنه يستعصى عليه تحديد مسافة الاختلاف و طبيعته، و هو ما يضع القراءة في مفتـــرق احتمالات لا تحصى. و للعلم فإن الكاتب الأرجنتيني يصمّم هذا الاختلاف في قصصـــه عن إرادة و تخطيط، إذ يذكر في سيرته الذاتية أنه حين ألّف مثلا قصة "الجنوب" كان يريد "أن يكتب نصا يكون قادرا على استيعاب ثلاثة تأويلات. ثم يجد له الناس تأويلا رابعـــا."[4] هذا التـــعـــدد في التأويلات الذي ينشده القاص يضاعف من بُعد مسافات الاختلاف، و يضع القاص و نصوصه في موضع سؤال عن صنعته الأدبية التي تجاذبتها أصوات معجبة مطرية و أخرى صاخبة و ناقدة.

يقر الكاتب علنا أن الكتابة لديه ليست سوى مسخا للنصوص التي قرأها، إنها نوع من إعادة التشكيل، و إعادة البناء من خلال استثمار المقروءات، لكن من منظوره الخاص. و لعـــل هذا ما يجعل بورخيس يدافع دائما عن مترجمي نصوصه، واصفا إياهم بأنهم أبدع منه، و في ذلك إشـــارة واضحة إلى أن متداول النص المكتوب هو أبدع أدبيا و فنيا من كاتبه من وجهة نظره. و قد تكون أكبر معوقات الكشف عن مصادر بورخيس الأدبية أنه يضلل القارئ من خـــلال الاستـــشهـــاد بالعشرات من الأسماء الأدبية من مختلف الجنسيات.

---

[1] فريق الترجمة مطاع صفدي، د. سالم يفوت، د. بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، مراجعة الترجمة د. جورج زيناتي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989-1990، ص 22.
[2] المرجع السابق، ص 23.
[3] المرجع السابق، ص 23.
[4] « Et alors je voulais écrire un texte qui fut capable de trois interprétations. Et puis des gens en ont trouvé une quatrième. » Voir : analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et réci, p 22.

ففي قصة واحدة قد لا تتعدى ثماني صفحات مثلا، يعدد بورخيس أسماء لأعلام أدبية و فكرية و تاريخية، فضلا عن الاستشهاد بعناوين كتب و مذاهب شتى فلسفية و دينية و أدبية. و نخال أن ذلك ليس حيلة من حيله الفنية فحسب بقدر ما هو أيضا محاكاة لنماذج تأثر بها، و استعطى منها مادته، لكنه سكت عنها و أحيانا أشار إليها عابرا ملمحا فقط. كما يعمد بورخيس أحيانا إلى كتابة قصص تتناص مع مذهب معين، فيتحول بذلك إلى شارح لمعتقد، أو إلى عارض لفكر جديد على قرائه بالأمريكيتين و بأوروبا.

يقول "فرناند بالدنشبرغر"

(1958-1871) Fernand Baldensperger

في حديثه عن الأدب المقارن "إن لقاء حقيقيا... يخلق تبعيــة."[1] أما بورخيس فإنه يُراكم في نصوصه القصصية تلميحات و مرجعيات و استشهادات نصية و عنــاصر أسطورية، موهما بتبعية نصه لها، ليخفي في الأصل تبعيته لمكتوب يُبقيه سرا و لا يبــوح به علنــا، باستثناء ما تسرب قسرا أو خفية. بمعنى أن ما يتراءئ في نصوصه كتبعية (تبعيات) لشواهد عديدة، إنما هو خدعة فنية لتشتيت انتباه القارئ و بعثرة تركيزه نحو أكثر من اتجاه، و لإبعــاده عن مركز الإشعاع الحقيقي الذي أمدّه بالنص.

من هنا، لا تشكل إعارات بورخيس الأدبية و منتخباته الاستشهادية "تهديدا" لنصوصــه لأنها "لا تختزل أصالتها" حسب تعبير "بيير برونل"، بل تحتل فقط هوامشها و حوافيها، لكن موقعــها هذا، لا يمنع في تشويشها على المتناص الرئيسي المتبدّد في قلب المكتوب، و في الايهام بإحالات لا تحيل فعليا إلى شبكة المرجعيات المذكورة في النص إلا نسبيا أو جزئيا. و في هذا السياق، فقد علق "موريس بلانشو" على تراكم الاستشهادات في نصوص الكاتب الأرجنتيني قائلا "من هذا الحشو البريء تنتج نتائج مخيفة". كفقدان الأصل، و غياب حدود المرجع."[2]

لقد تبددت الإحالات في قصص بورخيس وسط جملة الاستشهادات العديــدة التي أرهــقت و أثقلت "كاهل" خطابه الأدبي. فإذا كان الموقع المركزي للعنصر الأجنبي يسمح ببعض الإشعاع حسب أساتذة الأدب المقارن، فإنه في قصص بورخيس على العكس من ذلك، يصنع التعتيم لأنه

---

[1] « Une rencontre réelle... crée une dépendance. » Brunel, Pierre, Cheverel Yves, Précis de littérature Comparée, Press Universitaire de France, Paris, 1 Ed, 1989. p 13.

[2] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، 92.

يحجب المصدر الحقيقي، من خلال رسم تناصات ثقافية مع سلسلة من الشواهد الأدبية و الفكرية، تعطل إلى حد كبير الانتباه إلى المتناص الرئيسي.

على هذا النحو، تبدو نصوص بورخيس بالتواءاتها الاستشهادية المتضاربة في المذاهب و الأصول و التواريخ، و بتعرجاتها نحو إعارات و مرجعيات مختلفة اللغة و الأجناس، تبدو مسدودة الأفق، أو بالأحرى تبدو نصوصا بلا مخرج لأنها تتوزع في أكثر من اتجاه و تتمزق إلى أكثر من خطاب (أدبي، فلسفي، ميتافيزيقي، لاهوتي...). فكأنها كجنس أدبي متنوع و متلون تستوعب كل الأجناس في هويتها.

و في هذا السياق، فقد كتب الدكتور "عبد الكبير الخطيبي"
2009 1938
رحمه الله قائلا إن "...بورخيس قد ابتكر جنسا أدبيا لا اسم له، حتى و إن كان يحيل على أغلب الأجناس المعترف بها. جنس غير قابل للتصنيف حيث الفكر (فكر منفلت، نوسطالجي و ساحر في نفس الوقت) يتناظر فيه مع السرد، و الذي هو ضرب من المختبر التخيلي، موسوعة متنقلة، موصولة -بمرونة- برابطة من الاستشهادات... لنسم هذا الجنس الأدبي بـ "الجنس البورخيسي"."[1]

و يمكن القول إن "تحميل" النص البورخيسي ثقل المعرفة الموسوعية صنع له جيوبا و أغوارا عقّدت بنيته التركيبية، و جعلت الدلالة و بناء المعنى يتشظيان في أكثر من حقل. كما جعلت الشواهد المذكورة في النص يلغي بعضها بعضا و يربك عملية تراتبيتها من حيث تعالقها و ارتباطها بالنص. ذلك أن بعض الإحالات ترد كتناص متضاد و أخرى كتناص متواصل مع مضمون القصة أو مع بعض أجزائها. لكن في مجموعها، تتراءى هذه الشواهد المتراكمة كـ "كلمات متقاطعة" في شبكة النص التي تخفي كلمة السر، و نقصد بها النص المصدر- الرئيسي، المسكوت عنه.

و قد يكون فن الكتابة هذا الذي انفرد به بورخيس تجسيدا لموقفه الأدبي و رؤياه النظرية للإبداع، إذ أنه يرى بأن "كل شيء هو مسودّة ... و أن فكرة النص النهائي لا تنتمي إلا للدين أو التعب."[2] لذلك آثر أن يؤلف نصوصا لا نهائية، صَادَرَ مخارجها. ذلك أن تعمده ذكر قائمة من

[1] بورخيس و الشرق العربي، ص 91 و 92.

[2] "Tout est brouillon […], l'idée de texte définitif ne relevant que de la religion ou de la fatigue" Jorge Luis Borges, *Paul Valéry : "Le Cimetière marin"*, *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, II, p. 441. Voir : Durante, Erica, La main invisible. Parcours dans l'oeuvre visible de Borges, Valéry, Dante. Cahier du centre de recherche « Etudes Sur Le Roman du Second Demi-Siècle », Ceracc, N 2, juin 2003.
www.ecriture-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers2

الإحالات في قصة قصيرة هو نوع من طي النص على نفسه ليغدو "شارة تائهة في عالم لم يكن يتعرف عليه"[1]، على حد قول "فوكو"، أو بالأحرى، في عالم نصوص و إحالات تتجاذبه و تطمسه لتحول دون التعرف عليه.

توحي استشهادات بورخيس و إحالاته بتعالقات نصوصه مع المرجعيات المذكورة، لكنها في الأصل تخفق في إقناع القارئ بعلاقات التماثل أو التقاطع، باستثناء تناص سطحي يلامس قشرة النص، لا يتجاوز تشابهات جزئية في التيمة أو العناوين أو تفاصيل حدث ما، مثلما سنعرضه لاحقا. فيما يتعمد الكاتب أن تغور القرابة الحقيقية بين عمله الأدبي و بين المصدر الذي يسود النص في العمق،كنوع من التهريب للمفكر فيه، و حجبه عن أنظار المتلقي. و ما يجعلنا نذهب إلى هذا التخمين، أن القاص كثيرا ما يكشف عن لعبة الإحالات المتراصة في نصوصه حين ينتهي بالتشكيك فيها و بعلاقتها بموضوع قصته. و يعد هذا التشكيك المتكرر في أكثر من نص دليلا على بطلان التناص مع الشواهد المذكورة، مثلما جاء في قصة "الألف" و قصة "الخالد" و غيرها من القصص.

يقول "جيرار جينيت" إن "زمن الأعمال ليس الزمن النهائي للكتابة، لكنه الزمن اللانهائي للقراءة ... الأدب حسب بورخيس ليس معنى تاما، إفشاء نخضع له: لكنه ذخيرة أشكال تنتظر معانيها... إنه دنو إفشاء لا يحدث و كل واحد ينبغي إنتاجه بنفسه."[2] إن المعنى غير التام، أو اللامعنى الذي يفضي إليه نص بورخيس أحيانا إنما هو ناشئ عن الارتيابية التي يشيعها في كتابته من خلال إحالات متراكمة لا تجعل النص يستقر عند أي مرجع، و لا يجد تفسيره في أي استشهاد؛ إنه التمزق الذي يتعمده الكاتب لخطابه حتى يفكّ ارتباطه من أي شاهد من شواهده النصية التي ذكرها، ليجعله في مهبّ تأويلات و تخمينات لا تنتهي.

و في ذات السياق، يعلق أحد الباحثين على أدب هذا الكاتب قائلا إن "الحدث الجمالي، بالنسبة لبورخيس، هو دنو حدوث كشف لا يتحقق."[3] إنه الإرجاء المستديم المغري بالوصول إلى المعنى، إلى السرّ. لكن القارئ كلما شعر بدنو الوصول ازداد ابتعادا و تباعدا. هكذا تغدو الإحالات لا إحالة، و يتبدد المصدر و يتيه وسط حشو الشواهد. و هو الخطر الذي يداهم فعل القراءة و يجعله

---

[1] الكلمات و الأشياء، ص 63.

[2] « Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture... La littérature selon Borges n'est pas un sens tout fait, une révélation aue nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leurs sens... c'est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas et aue chacun doit produire pour lui-meme. » Ginette, Gerard, la littérature selon Borges, cahier de l'Herne, Paris, 1981. Voir : Giséle Guillo, Le Sud : Commentaire, analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et récit, p 103.

[3] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 70.

يلتف على نفسه كأفعى، بسبب أسماء الكُتاب و عناوين الكتب الخادعة (المخــادعة) التي تمــلأ النص، و تدمّر السرد أحيانا و تشتته بدل أن تجمعه. فقد استعمل بورخيــس "الثقافة العــالمية باعتبارها أداة للعب."[1] على حد تعبير "أمبرتو إيكو"، و سدّد "ديونه" لها بأقساط مبعثرة أحيــانا و متراكمة أحيانا أخرى.

هذا من جانب، من جانب آخر، يلاحظ أن الكاتب يجمع إحالاته العديدة في جنس أدبي محدود الحجم نسبيا و هو القصة القصيرة. و هو ما يثير التساؤل عن جمع التراكم الاستشهادي في حجم سردي قصير. غير أن موقف القاص الأدبي يجيب عفويا عن هذا التساؤل، إذا علمنا أن بورخيس يؤثر جنس القصة بالذات دون غيره من الأجناس، "لاختزاليتها الحذفيــة" و لاستيعــابها لما هــو "ضمني" و إيمائي، لا حقيقي أو ظاهر. و لاحتوائها إمكانيات "لانهائية من التنوع".

فكأن النص الطويل كالرواية مثلا يحمل تهديدا بفضح النوايا المبيتة للكاتب. أما القصة القصيرة فهي تستوعب الصمت المكثف والاقتضاب و الإشارة و الافتراض، تكتمــا على الإجــابات التي ينتظرها القارئ لوضعه في مأزق النص-المتاهة. إنها "لا تفسر عالمنا الفردي"[2] و لكنها تحــوله إلى مجاز مشفر، و لوحة إيحائية، معقدة التركيب و غامضة الملامح، و متداخلة ألوانها و أشكالها. إنها أشبه بـــ "الكرات الصينية التي تحتوي على كرات أخرى، أو ...الدمى الروسية"[3] التي تدخل كل واحدة منها في جوف الأخرى.

في هذا الجنس الأدبي القصير، تتراص الإحالات و الاستشهادات كـــ "فوضى أشياء" لتصــادر حرية المسرود و تقيده برهان نصوص الآخر، و معانيها. و من ثمة، يصادر بورخيس كلمة نصـــه، ليجعله منطوقا بأكثر من صوت. و لا يعني هذا رغبته في الامّحاء في خطاب الآخر، و لكن نخاله يعمد إلى ذلك بغية تضليل القارئ و دفعه في مسالك متعرجة، تعيق الوصول إلى فكرته، إلى نصه، من خلال إنتاجه لسرد مقارن –إن صح القول- يقوم على المقابلة بين نموذجه الخاص و عينات مما كتبه غيره، ضمن سلسلة من الأمثلة المنتخبة من قراءاته.

إن كثافة جنس القصة القصيرة و إيحاءاتها و إيماءاتها لم تعد كافية لخلق "لاتناهي" النص و سدّ مخرجه. فقد آثر القاص أن يدعم اللاتناهي، بإغراق قصته بشواهد عديدة و إسنادات مضـــاعفة،

[1] De la littérature, Ed Grasset, 2002

نقلا عن : فصل مترجم من الكتاب المذكور، أنظر: خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 196.

[2] فارغا، ارون كيبدي، التماهي و التباعد تأملات حول فن بورخيس، مجلة "ليترار"عدد 117، مارس 2000، نقلا عن المرجع السابق، ص 171.

[3] Borges, Jorge Luis, Conférences, folio Gallimard, Paris, 1989, p 66.

نقلا عن: بورخيس و الشرق العربي، ص 92.

خلقا لمشار إليه لا يحيل في الأصل إلى ذاته، بل إنه يملأ بياضا بغرض استدعاء القارئ إلى أكثر من عنوان و مؤلف لإبعاده عن المتناص الحقيقي. فكأن بورخيس " لا يكتب ... حكاية بل يشـــير إليها: ليس فقط الحكاية التي من الممكن أن يكتبها لكن ما يمكن للآخرين أن يكتبـــوه ... فهـــو يعكس جيدا طريقة بيير مينارد، فبدل أن يسطر مسار (هكـــذا) للحكـــاية يكتفـــي بتسجيـــل إمكانياتها."[1]

و لئن كان أحد النقاد قد ذهب إلى أن بورخيس يستعير من النصوص ذاتها منطق شرحها، في إطار ما سماه بـــ "النقد الدائري"[2]، فإننا نحسب أن الكاتب يتطلع إلى أبعد من ذلك في نصوصـــه المستعارة أو المستشهد بها، بحيث لا يوظفها كوصفة لشرح نصه، بل لتغييب معناه وسط حشـــو المقول المقتبس من هنا و هناك. و نحسب ذلك لأسباب، أولها: أن الكاتب يضـــاعف من عـــدد العناوين و المؤلفات و بعض القصص المستشهد بها لتشتيت حقول التناص بدل جمعها. ثانيـــا أنه كثيرا ما يشكك فيها بخاتمة نصوصه ، واصفا إياها بأنها زائفة، و هو ما يبطل تنـــاص قصـــته مع الشواهد المذكورة، و يبعث فيها الارتياب.

ثالثا، لأن قراءتنا أفضت إلى وجود متناص خفي يصمت إزاءه القاص، و لا يبـــوح به، لكـــن خطابه الأدبي يفضحه و يعلن عنه بين السطور، مثلما سنعرضه في الفصول الآتية. رابعا و أخـــيرا، لأن بورخيس المفتون بسعادة القراءة و متعتها، يستهويه اللعب في الكتـــابة، من خـــلال تعمـــد التداخل في الإعارات و التكرار في أسماء الشخصيات و نصب أفخاخ سردية لقارئه، لدرجـــة أنه يصرح لمحاوره ذات يوم قائلا "أتمنى أن يتحسن سلوكي و لا ألعب بهذه الأشياء."[3] و من ثمة فهو ينشد "عسر الحكاية" لإجهاد قارئه و تحفيزه على إنتاج قراءة نوعية تفاعلية مع نصه، إذ لا يمـــدّه بأدواتها بل يضطره إلى إيجادها بنفسه.

و يبدو أن هذا النمط في الكتابة قد تطور لدى القاص من خلال محاولته "تثوير" جنس قصـــة "الفانتازيا"، و تمييزه عن بقية خصائص الأجناس الأخرى، حيث لا يكتفي بتحديد هذا المفهـــوم "في علاقته بما هو حقيقي و متخيل"[4] كما ذهب إلى ذلك "تزفتان تودوروف"، بل في قدرته على

---

[1] بيير ماشري، من أجل نظرية للإنتاج الأدبي، فصل مترجم نقلا عن: خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ، ص 119.

[2] « Critique circulaire », terme utilisé par Daniel Bougnoux (Recherche sur la Philosophie et le langage) Université de Grenoble. Voir : analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et récit, p 111.

[3] خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص37.

[4] « Le concept de fantastique se définit ... par rapport à ceux de réel et d'imaginaire » Todorov, Tzevtan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, p 29. Voir : Tremblay, Christian, Définition de la Thématique du réel merveilleux Américain et son application dqns des récits de Jorge Luis Borges et de Jaques Stephan Alexis, mémoir présenté à la faculté des études supérieures de L'université Laval pour l'obtention du

إحباط توقعات القارئ عبر خرق الحكي بمصادفات متناقضة. أو بمعنى آخر يتحـــدد المفهـــوم من خلال "تحريف" الواقـــع و الكتابة معا، و وضع القارئ "فجأة في حضور اللامفسّـــر"[1] من خلال معايشة أحداث خارقة تعرض في سرد غامض، أو لنقل في "نص مطلق" لا متناهي.

و قد كان الباحث "جيلفورد جيرتز" قد صنف لون القصة التي يكتبها بورخيس ضمن ما سماه بـــ "الأنواع المنتهكة"، إذ تقوم "الفانتازيا" عنده على تداخلات و على "ملاحظـــات أمبريقـــية محايدة"[2]. بمعنى أن القاص يمزج بين الأنواع و يهدم الحدود بينها، فنقرأ في قصصه أحيانـــا نقـــدا أدبيا متداخلا بسرد، و نعثر أحيانا أخرى على مقتطفات صحفية مركبة مع قصّ، أو مـــع أدب الرسائل و المخطوطات التي تتم الرواية عنها. إن الكتابة ههنا تبدو بلغة "جاك دريدا" ((2004-1930) Jacques Derrida,
أشبه بـــ"جنـــون النوع"، أو بالأحرى إنها "الكتابة المضادة للنوع، بينما هي في قلبه"[3].

في إطار هذه الرؤيا التجديدية في تأليف القصة، تبدو الكتابة عند بورخيـــس مقتـــرنة دائمـــا "بالبحث عن أدب مستحيل".[4] و لعله لهذا السبب مثلا اختار عنونة إحدى مجموعاته القصصيـــة بخيالات. لقد كان دائما "مشتغلا بقضايا الحكي أساسا... و من هنا خطورة حمله على محمـــل الجد."[5] على حد قول "بيير ماشري"، لا سيما إذا علمنا أن بورخيس في قصصـــه لا يستشهـــد بنصوص أو عناوين أدبية فقط تتساوق و الجنس الذي يتناوله، بل يستشهد بأجناس مختلفـــة مثل كتب العلوم و التاريخ و الجغرافيا و الفلسفة و غيرها.

و يوحي هذا التداخل المتعدد في النصوص و الأجناس المختلفة بالإفراط في المعارضـــة السجالية و توسيع المجال التناصي و تنوع التركيب داخل وعاء النص الواحد. و هو أمر يضاعف من متاهة النص و لانهائيته. فكأننا ههنا على حد قول "مارتن هيدجر"
(1976-1889) Martin Heidegger

---

grade maitre ès arts (M.A), Direction M. Maximilien Laroche, département des littératures, Université Laval, Canada, mars 1999, p 40.

[1] « ... placés soudainement en présence de l'inexplicable » parole de Luis Vax

انظر: المرجع السابق، ص 40.

[2] كوهين، رالف، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ نقلا عن كتاب القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة و تقديم د.خيري دومة، مراجعة أ.د. سيد البحراوي، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 220.

[3] المرجع السابق، ص 224.

[4] استعرنا هذه العبارة من بارت في سياق حديثه عن الحداثة بوصفها أنها "تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل".

Voir : le degré zéro de l'écriture, Ed Seuil ; Paris, 1968, p 31.

نقلا عن" الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 129.

[5] خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 113.

أمام "شيء يعود إلى نفسه، يـــدور على نفسه، يطوي نفسه بنفسه، و لكنه لا ينغلق. بـــل إنه يتحرر بفعل إنطوائه."[1] داخل جنس أدبي يسهم بإيجازه و اقتضاب حجمه في إبقاء الأسئلة عالقة و الدلالات غامضة بفيض ذي ألـــوان مختلفة.

و نستنتج مما تقدم، أن رهان القراءة لأدب بورخيس يظل محفوفا بأخطار لا تحصى، أهمها أن الإحالات و الاستشهادات التي يذكرها القاص، هي مجرد تشبيهات لنصوصه، لا تحقق التناص بل تفترضه، أو توهم به، لأنها تفتقد مقومات تحقيق التأثير الذي أيقظ النص في المخيلة، بحكم تدفقها كجملة أمثلة متسلسلة، و ليس كعينة فردية تحتل مركز البؤرة في النص البورخيسي. من هنا يبدو لنا، أن الاستشهادات الواردة في قصص بورخيس قد جاءت بعد ميلاد نصوصه و إنجازها، و ليس قبلها، كنوع من قرائن التماثلات التي تتقاطع مع مضامين مكتوبه.

يقول ميشال فوكو "إن كل دلائل اللاتشابه، كل الشارات التي تبين أن النصوص المكتوبـــة لا تقول الحق، تشبه لعبة السحر هذه التي تدخل بالحيلة الاختلاف في يقين التشابه. و بمـــا أن هـــذا السحر كان متوقعا و موصوفا في الكتب، فإن الاختلاف الوهمي الذي يدخله لن يكون أبدا سوى تشابه مسحور. و بالتالي شارة إضافية بأن الشارات تشبه الحقيقة تماما."[2] أما في نصوص بورخيس فإن دلائل التشابه بين نص الكاتب و إستشهاداته، تحمل في ذاتها إثباتات الاختـــلاف، و هـــو ما يجعل قصصه على غزارة إحالاتها لا تحيل إلى شيء، و لا تدع للقارئ منفذا للخـــروج، بـــسبب العلاقات المتشابكة بين عدة نصوص داخل النص الواحد المبعثر بين كثرة الإحالات.

لقد برهن بورخيس على موسوعيته و ثقافته العالمية عبر استشهاداته النصيـــة العـــربية و الصينية و الأوروبية و اللاتينية و غيرها. لكنه وظفها بطريقة اللاعب بالفكر الإنساني، مقيما بينها علاقات أحيانا لا تبرهن عن وجود تناصات بل عن ثراء قراءاته و قدرته على استيعـــاب ذلـــك المقـــروء و ترتيبه في سلم التشابهات و التقاطعات الممكنة. و كأنه يحاول بذلك أن ينشئ تصنيفات جديدة للنصوص التي قرأها من خلال توافقاتها في المضامين- أملاها حسّه كقـــارئ- و ليس من خـــلال تشابهات أو علاقات "قرابة" حقيقية أثبتها النص في تركيبه و بنائه.

"إن عنصر التشابه في طريقه لأن ينغلق على نفسه. و لا يترك وراءه ســـوى ألعاب."[3] هكذا تتراءى تقنية الإحالات في قصص بورخيس، مجرد لعبة، تُظهِر نصوصا خفية و تقدمها في الواجهة،

---

[1] هيدجر، مارتن، مبدأ العلة، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت، 1991، ص 17.
[2] الكلمات و الأشياء، ص 62.
[3] المرجع السابق، ص 65.

و تخفي النص المتناص، و تدسه دسّا؛ إما دسّا دفينا بلا أثر، أو دسّا مخادعا بين الإحالات المتعددة التي تطمس حضوره. إنه نمط إعادة الكتابة عند الكاتب الأرجنتيني الذي يجعل نصه مدينـــا لعدة كتابات سابقة، مختلقا له أكثر من "أب" لتشويه هويته، و منعه من الانتساب إلى المتنـــاص الذي يقف وراء تكوينه و ولادته.

5 – بورخيس و التناص النقدي:

منذ أن انتشر أدب بورخيس في فرنسا في مطلع الستينات، غدا إنتاجه الفني نموذجا في الاقتباس و التمثيل النقدي. و صارت أفكار الكاتب القصصية و النظرية تستحـــوذ على مقدمـــات كتب أشهر النقاد الفرنسيين. بل نجد أن "ميشال فوكو" لا يتردد في القول في مطلع كتابه "الكلمـــات و الأشياء" أن مؤلفه المذكور كان "مهد ولادته في نص بورخيس[1]. لقد ثوّر القاص الأرجنتيني الفكر النقدي في أوروبا، لا سيما في فرنسا، و أصبح أكثر المؤلفين تلبية لطروحات الباحثين الذين اتخذوا من أدبه وثيقة إشهاد نظري، على صحة مناهجهم البديلة في قراءة النصوص.

أورد "خورخي لويس" في مستهل إحدى محاضراته حول الشعر مستشهدا بقول الإيـــرلندي "سكوت إيريجان"

(876-800) Jean Scot Erigène

() " إن الكتاب المقدس يتضمن عددا لانهائيا من المعاني، فهو شبيـــه بريـــش الطاووس اللمّاع. بعده جاء قبالي إسباني و قال إن الله وضع الكتاب المقدس من أجل كل واحد من بني إسرائيـــل، و أنه كان هناك "توارتات" بقدر ما هناك قراءة للتوراة. بالإمكان القبول بذلك إذا كنا نعتقد ان الله هو صانع التوراة و صانع مصير كل واحد من قرائها. و يمكن اعتبار هذين الرأين شاهديـــن: الأول على المخيلة السلتية و الثاني على المخيلة الشرقية، لكنني سأكون مجازفا في التأكيـــد علـــى أنهمـــا صحيحان ليس بالنسبة للكتاب المقدس فحسب، بل كذلك بالنسبة إلى كل كتاب جدير بالقراءة و إعادة القراءة."[2]

---

[1] « Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. » Voir : analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et récit, p 82.

آثرنا الاستشهاد بالجملة في لغتها الأصلية، و الاجتها في إيجاد مرادف لها في اللغة العربية لأن ترجمتها بدت مختلفة قليلة في تركيبها، إذ حولها المترجم قائلا "لهذا الكتاب مكان ولادة في نص لـ (بورخيس).." انظر: الكلمات و الأشياء، ص 20.

[2] نقلا عن : خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 9.

يجلي هذا القول الرؤيا الشمولية لبورخيس تجاه القـــراءة و النص. فقد كان أسبق من "رولان بارت" في قوله بالنص الواحد المتعدد، الحامل لمعاني لا تحصى، يتضاعف عددها بتضـــاعف عدد القراءات. بل نجد أن فكرة موت المؤلف التي نادى بها "رولان بارت" المتصدر لموقف البنيويين في بداية الستينات لم تكن سوى صدى لفكرة عدم أهلية الكاتب التي قال بها بورخيس، و الذي نظر إلى الأدب على أنه حاصل إنتاج جماعي لا فردي، لا يعكس هوية كاتبه بل هوية مقروءاته. و من ثمة، شأنه شأن البنيويين احتفى بورخيس بالنص كلغة و تركيب و بناء و ليس بمؤلفه.

كما نحسب أيضا أن البنيويين قد تبنوا تفاصيل أخرى من الطرح البورخيسي حينما نظـــروا إلى النص كبينة مغلقة في ذاتها معزولة عن كل تجسيد للواقع الخارجي. و هي رؤيا بورخيسيـــة كانت سببا في تعرض القاص الأرجنتيني لهجوم قوي، بتهمة نكرانه الواقع المعيش في كتاباتـــه، و اهتمامه بما هو أدبي فني فحسب. كما يتجسد التلاقي أيضا بين رؤى بورخيس و البنيويين، في اهتمامه بلغة النص باعتبارها مادة إبداع المؤلف التي تعكس فرادته الأدبية.

يقول بورخيس عن كتاباته في مؤلفه "الصانع" الذي صـــدر في مطلع الستينات إن "... هـــذه الصفحات لا تستطيع إنقاذي، ربما لأن الجميل لم يعد ملكا لأحد، بما في ذلك الآخر، و إنما هو ملك للغة و التراث."[1] لقد أصبح النص مرادفا للغة و التراث في نظر بورخيس، أما الجميل فصار مشاعا، بعدما فَقَد الكاتب ملكيته و تحول إلى إلى ملكية اللغة ذات الأسرار الرمزية و الاستعارية التي لا تنفذ. و يحيلنا هذا الكلام إلى موقف مماثل لدى "رولان بارت" الذي ردّد أكثر من مرة أنه "لم يعد ثمة لا شعراء و لا روائيون: لم يعد ثمة سوى الكتابة."[2] إن صدى بورخيس يتجلى واضحا في هـــذا الطـــرح النقدي البارتي الذي يتقاطع في أكثر من جزئية مع الكاتب الأرجنتيني، سواء على مستوى القراءة و دور القارئ، أو على مستوى مفهوم التاريخ الأدبي، أو على مستوى النص بوصفـــه لغـــة أو كتابة.

و بناء على ما تقدم، فإن مفهوم الإبداع من منظور الكاتب أصبح وليد اللغـــة و الكتابـــات السابقة المؤلفة في مجموعها للتراث، أو بمعنى آخر إن الأدب هو إبداع لفظي، فقد رفض أن ينظر للشعر الجوشي على أنه يجسد انعكاسا للواقع بل نظر إليه على أنه "حلم موجّه". من جانب آخر، يرى بورخيس أن المبدع هو قارئ بالدرجة الأولى، ينفـــرد بخصوصيته كذاكرة محمّلة بجملة من

---

[1] L'Auteur et autres textes, Gallimard, l'imaginaire, 1982, p 104.
هذا الاستشهاد جاء منقولا عن ترجمة إبراهيم الخطيب، المرايا و المتاهات لخورخي لويس بورخيس، دار توبقال للنشر، 1987، ص 87.
انظر: بورخيس و الشرق العربي، ص 91.
[2] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 76.

النصوص يعيد كتابة بعضها، و هو بالتالي يعترف بفاعلية الذات القارئة، و إن كانت "تخسر بذلك وجودها الفعلي، و تتمسّخ إلى "خاصية نصية" يغـــدو معها التواصل محدودا (و محددا) بين نـــص و نص بدل بين نص و قارئ."[1]

و قد يعود نكران هذا الحضور الخاص للقارئ و اختزاله إلى ذخيرة نصوصية، قد يعـــود إلى انطواء الكاتب نفسه على ذاته، و انعزاله عن الحياة للانغماس في الكتب فحسب. أو على حـــد تعبير الدكتور الخطيبي فقد "تعاطى (بورخيس) تزهدا إراديا". امتدّ إلى تنظيره الأدبي الذي هيمن عليه حضور القارئ كرصيد من النصوص دون حضوره كذات. ونلمس مثل هذا الموقف نقديا في مؤلفات "بارت" الذي يقول عن "أنا" القارئ " إن هذه "الأنا" التي تتصل بالنص هي نفسها تعدد لنصوص أخرى، لشفرات لامتناهية."[2]

كلاهما إذن، نظر إلى القارئ كمعطى نصي و ليس ككيان يملـــك خصوصيـــات تتمثـــل في محمولاته الأدبية و غير الأدبية و شروط وسطه الاجتماعي و الثقافي. و هي النقيصة النقديـــة التي سدّتها نظرية "جمالية التلقـــي" ممثلـــة في مدرسة كونستانس بقطبيها "وولفغانغ إيزر" و "هـــانس روبرت ياوس"، اللذين استثمرا -على ما يبدو- أفكار بورخيس، و ذلك حين اعتمـــدا تاريـــخ "القراءات الماضية المجسّدة في تاريخ أوقاع جمالية"[3] بدل تاريخ الكتاب و المؤلفات مثلمـــا كـــان ساريا من قبل.

فلئن كان التاريخ الأدبي قد تحول على يد بارت إلى "تاريخ المعاني" التي تثيرها أسئلة النص عبر الزمن، من خلال قوله إن "المعاني تمضي، السؤال يبقى".[4] فإن هذا التاريخ تحول على يد رائدي مدرسة كونستانس إلى رصد تحولات أذواق القارئ و آفاقه. و في كلتا النظريتين يتجلى موقف بورخيس النقدي واضحا و صريحا، فقد سبق هؤلاء في قوله بمركزية فعل القراءة و دور القارئ في صنع التاريخ الأدبي الذي وصفه بأنه تاريخ قراءات لا تاريخ مؤلفات أدبية، إذ يتأسس على ما يثيره النص في القارئ "كاكتشاف أو ابتذال".

---

[1] خريف البطريرك لـ"غابريال غارثيا ماركيز، قراءة في ضوء جمالية التلقي، ص 18.

[2] « Ce «moi » qui s'approche du texte est déjà lui meme une pluralité d'autres textes, de codes infinis... » S/Z, Editions du Seuil, 1970, p16.

[3] خريف البطريرك لـ"غابريال غارثيا ماركيز، قراءة في ضوء جمالية التلقي، ص 8.

[4] « Les sens passent, la question demeure. » Sur Racine, Seuil, Paris, 3ème édition, 1963, p 11.
نقلا عن المرجع السابق، ص 7.

ففي عام 1951 كتب مقالا جاء فيه "لو أتيح لي أن أقرأ أي صفحة اليوم - هذه مثلا- كما ستقرأ سنة 2000 سأعرف أدب سنة 2000".[1] لقد غدت القراءة إذن من منظور بورخيس، فعلا تنبؤيا يبشر بما يمكن أن يكون عليه أدب الغد البعيد، و معيارا لاستقراء أدب الماضي أيضـــا، و هو موقف يتقاطع جزئيا بطروحات مدرسة كونستانس و "رولان بارت" بل و كذلك "جورج غادامر" الذي ذهب في قـــوله إلى أن "أفـــق الحاضر... لا يمكن أبدا أن يتشكل بدون الماضي"[2]. إضافة إلى هذا، نجد أن فكرة الفهم التي ركز عليها بورخيس تحتل لدى غادامر بؤرة مركزيـــة في نظريته التأويلية.

فبينما يحدد الكاتب الأرجنتيني ارتقاء لحظة السعادة أثناء القراءة إلى حدوث فعل الفهم، يرى غادامر أن العصيـــان الذي يعلـــنه العمل الأدبي في مقاومته لكل فهم، كان نقطة انطلاق نظريته التأويلية، و ذلك لكون النص " يمثل تحديا معلنا لفهمنا لأنه يفلت باستمرار من كل شرح و يظهر دائما مقاومة منيعة لمن يريد تفسيره..."[3] و فيما ينتهي فعل الفهم لدى بورخيس بحدوث الابتكار، يفضي هذا الفعل لدى غادامر إلى نشوء مسافة اختلاف مع النص "إذ يكفي القول إنه بفضل فعل الفهم وحده، نفهم بشكل مغاير."[4] أي انجاز موضوع جديد منبثق من تأويل مستحـــدث لنـــص قديم، و هو إنجاز لا يخلو من الابتكار باصطلاح بورخيس.

هذا من جانب من جانب آخر نلمس تقاربا بين وجهة نظر الكاتب الفنية و بين وجهة نظـــر بارت و ياوس و إيزر النقدية على مستوى اتفاقهم جميعا على مبدأي الرغبة و الذوق المـــرافقين لفعل القراءة، و هما مصطلحان استأثرا بحضور كبير في خطاب بورخيس النقدي، حيث يرهنان في رأيه بحصول المتعة و السعادة أثناء اكتشاف كتابة ما. فقد دعا صاحب "الألف" إلى ضرورة تحقق شرط الاستئناس بالنص (المتعة) بعيدا عن كل القيود الإلزامية أو الجبرية بقراءته، و تحـــررا من كل القيود خارج أدبية.

---

[1] خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 91.

[2] « L'horizon du présent ... ne peut absolument pas se former sans le passé ». Gadamer, Hans Georg, Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une hermeneutique philosophique, traduit par Etienne Sacren Editions du Seuil, Paris, 1976, p 115.

[3] Gadamer, Hans Georg, L'art de comprendre, écrits II herméneutique et champs de l'expérience humaine, Paris Aubier, 1991, p 17. نقلا عن :
Bourdieu, Pierre, Les règles de l'art, Génèse et structure du champ littéraire, Editions Seuil, Paris, 1992, p 10-11.

[4] « Il suffit de dire, que par le seul fait de comprendren on comprend autrement ». Vérité et Méthode, p 347.

و في ضوء رؤيا مماثلة نجد "بارت" يصف القراءة بأنها "فعل تَشَهّ للعمل الأدبي."[1] أي تقــوم أساسا على الرغبة في اكتشاف هذا العمل، فيما يصف لذة النص بأنها تمنح الغبطة لأنها حرارته "(و التي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة."[2] أما ياوس و إيزر فيؤكدان على مبـــدأ الذوق، "كإنجاز ذاتي بعيد عن البرهنة العلمية و الصرامة الموضوعية ... داخل لعبـــة ميل إلى/ ميل عن، أي رفض تجارب أدبية و قبول أخرى."[3] بل نجدهما يوظفان مبـــدأ المتعة بنفس حمـــولته الاصطلاحية مثلما وردت عند بورخيس، كقول ياوس بـــ "المتعة الجمالية" التي يختبرها الوعي من خلال "علاقة تضاد (تحرير من..) و غائية (تحرير لأجل..) مع سياق الحيـــاة الواقعيـــة و حوافزها."[4]

كما تتقاطع رؤيا بورخيس مع قطبي مدرسة كونستانس في استباقه إلى التنويه بالفعل الجمـــالي الذي ينبجس عن فعل القراءة، رافضا تفسير النصوص في شروحات تختزلها في استنتـــاج حقيقـــة جزئية، تهمش باقي مقول النص و تعطله. و في هذا الصدد، يوضح بورخيس موقفه هذا في قوله : "فطالما أن كتابا لا يفتح فإنه يكون كتلة، و شيئا بين الأشياء؛ عندما يعثر الكتاب علـــى قارئـــه، يحصل الفعل الجمالي، و يستحسن أن نضيف أنه بالنسبة إلى القارئ نفسه، فإن الكتاب عينه يتغير لأننا نحن نتغير لأننا –و لأذكر استشهادي المفضل- نهر هرقليطس... فإنسان الأمس ليس إنسان اليوم، و إنسان اليوم لا لن يكون إنسان الغد. نحن نتغير بدون توقف. و بالإمكان القول إن كل قراءة كتاب، كل إعادة قراءة، كل ذكرى من إعادة القراءة هذه، تجدد النص، فالنص هـــو نهـــر هرقليطس المتغير."[5]

يتناص هذا الموقف النظري للكاتب جوهريا مع فحوى جمالية التلقـــي التي يرى رائـــداها أن "الإبانة عن إمكانات الموضوع لم تعد معطى بديهيا يستخلص معناه شرحا، و لكنه معطى معقـــد يعايش معناه وقعا."[6] فالمعنى لم يعد قابلا للشرح بل للبناء إثر تفاعل القارئ و النص و تحقق الوقع الجمالي (إيزر)، أو التلقي الجمالي (ياوس). و من ثمة يغدو النص موضوعا متجددا بفضل القراءة، أو باصطلاح غادامر، موضوعا قديما تعيد القراءات ترهينه عبر جملة من الأوقاع المتغيرة و المتجددة

---

[1] « ... lire c'est désirer l'oeuvre » Critique et Vérité, Editions Seuil, Paris, 1966, p 79.

[2] لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة الأولى، 1992، ص 39.

[3] خريف البطريرك لـ"غابريال غارثيا ماركيز، قراءة في ضوء جمالية التلقي، ص 13 و 14.

[4] « … en relation d'opposition (libération de…) et de finalité (libération pour…) avec le contexte de la vie et de ses motivations. » Yauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, traduit par Claude Maillard, Editions Gallimard, 1978, marge, p 129-130.

[5] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 9 - 10 .

[6] خريف البطريرك لـ"غابريال غارثيا ماركيز، قراءة في ضوء جمالية التلقي، ص 2.

عبر الزمن، و هو ما عبّر عنه بورخيس بقوله إن لقاء القارئ بالكتاب ينتج "فعلا جماليــا"، و أن هذا الفعل يتغير بتغير القارئ و القراءة، ذلك لأن الكتاب هو نهر هرقليطس.

إن حجز النص في تفسير حقيقة ما يحملها، هو تقليد نقدي كلاسيكي رفضه ياوس و إيــزر. و رفضه قبلهما أيضا بورخيس، شأنه شأن الباحثة الأمريكية "سوزان سونتاج" (2004-1933) Susan Sontag مؤلفة كتاب "ضدّ التفسير" - الذي ساهم في بلورة نظرية جمالية التلقي في بعض تفاصيلها- لأن التفسير هو مجــرد "تخيل تعسفي" يحاذي العمل الأدبي و لا يسبر أغواره من الداخل، و يدمر المتعة في اكتشاف المسكوت عنه. هكذا يقف بورخيس ضد نوع من التفسير "يصفه بأنه غيبية أخلاقية، و ترفضــه سوزان سونتاج، بدورها، بوصفه غيبية إنسانيــة، بمعنى إخضاع الفن لدلالات ذهنية خالصة في تعارض مع واقعه المحسوس، و طاقته الشكلية."[1]

من هنا لم تعد القراءة في نظر بورخيس –شأنه شأن ياوس و إيزر- فعلا يتحرى حقيقة أحادية، بل مشروعا شاملا يُصَيِّر القارئ كاتبا أو منتجا، و يصنع التاريخ الأدبي، و يسهــم في خلق المتعة و السعادة و الأثر الجمالي و يجدد محتوى الكتب. أما الكتابة في نظره فهي إعادة تشكيل لما خزنته الذات القارئة. و من ثمة، صار النص بلغة بورخيس يحمل هويتين: هوية قديمة تعود لكــاتب آخر ألفه، و لأثر مقروء استحث تخيله و انبثاقه، و هوية جديدة تحمل بصمة القارئ الذي أعاد كتــابة النص القديم في شكل مغاير.

على هذا النحو، يتراءى كل نص حسب وجهة نظر الكاتب مركبا من نصوص أخرى، أو بلغة "رولان بارت" التي تتناص كثيرا مع لغة بورخيس، فإن النص غدا "جيولوجيا كتابات". لكن هذه الكتابات (أو الكتب بتعبير القاص الأرجنتيني) "... مهما اختلفت تتكون من عناصــر موحــدة: المسافة و النقطة و الفاصلة و حروف الهجاء."[2] لكن مع ذلك "ليس في المكتبة الشاسعة كتابــان متطابقان."[3] و في إطار هذه الوحدة ذات التنوع، فإن كل الكتب في نظر بورخيــس هي "كتاب واحد موجز لها". أو بتعبير آخر يورده القاص لشرح هذه الفكرة الراسخة لديه فــ "إننا آيات أو كلمات لكتاب سحري وهذا الكتاب الذي لا يتوقف هو الشيء الوحيد الموجود في العالم."[4]

---

[1] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 73- 74.
[2] مكتبة بابل، الألف، ص 65.
[3] المصدر السابق، ص 65.
[4] خ. ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 152.

هذه الرؤيا يتبناها أيضا "جيرار جينيت" الذي يعبر عنها بلغة بورخيسية قائلا "كل الكتب هي كتاب واحد، حيث كل كتاب هو كل الكتب. " و في كتابه " أطراس" يؤكد هذه الرؤيا بقـــوله "...كل المؤلفين ليسوا سوى مؤلفا واحدا، و كل الكتب هي كتاب واسع، كتـــاب واحـــد لا نهائي."[1] و في ذات السياق، فقد ذكر الكاتب الكوبي "روبرتو فرناندث ريتامار" في تحليله لانتشار الأدب اللاتينو أمريكي و تأثيره على الفكر الإنساني، "أن مجموعة فرنسية كامـــلة مثل تيل كيـــل تعترف بولائها للكاتب الأرجنتيني: بل إن ما نتج بتأثيره هو عمل فكري هام (تورده الدرويـــات باعتباره نجما)...".[2]

لقد احتضنت هذه المجلة نظرية التناص و رعت تبلورها و تحديد مفهوم هذا المصطلح من خلال الكتابات الجماعية التي نشرتها بين عامي ◂ ▾ ▾ ☐ و ☐ ▾ ▾ ▾ ☐ لبارت و فوكو و فيليب سولرس،

(/1936) Philippe Sollers

و كذا "جوليا كريستيفا"

(/1941) Julia Kristeva,

أي بعد حوالي عشرية كاملة من انتشار صيت بورخيـــس في فرنسا، و استئثاره بمركزية الحضور في الصالونات الأدبية و الحوارات الصحفية بهذا البلد. من هنا نستخلص أن أفكـــار بورخيـــس النقدية و النظرية حول الأدب بشكل عام أسهمت في صنع شهرته قاريا بقدر ما أذاعت قصصـــه صيته في الأقطار المختلفة. و لقد أدى طرحه الفني لبعض المسائل الإبداعية و الجمالية في الكتابة إلى تحوله تارة إلى مصدر نقدي، و تارة إلى موضوع تمثيلي لدعم بعض النظريات.

و قد حاولنا في هذا المدخل إجمالا أن نستعرض موقف الكاتب المتقاطع جوهريا مع الأرضية النظرية المعتمدة في هذا البحث، و نقصد بها التناص، الذي كان ساريا في كتابات بورخيس إبداعا و متبنًّى كعقيدة نقدية راسخة في فكره. بل يمكن القول، إن التناص أو ما يسميه الكاتب بإعادة الكتابة كان هو محور فلسفته طوال تجربته الأدبية التي استمرت أزيد من نصف قرن من الزمـــن.

---

[1] « ... tous les livres sont un seul livre, ou chaque livre est tous les livres. » Genette, Gérard, Figures II, Collection Tel Quel, Editions Seuil, 1969, p 48.

أما الاستشهاد الثاني :

« Tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini »

نقلا عن:

Micéala Symington **et Bernard Franco,** Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons, Cahiers de Narratologie, 13 (2006) Nouvelles approches de l'intertextualité, Éditeur : REVEL, http://narratologie.revues.org, http://www revues.org

[2] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 162 و 163.

و عليه، نحسب أن هذا المدخل قدم إجابة مزدوجة، إحداهما تتعلق بالمنهج المتبع في قراءة نصوص بورخيس في هذا البحث، و الثانية تتعلق بالتعريف بالوجه الآخر للكاتب الذي أرهص لنظريـــة التناص قبل "جوليا كريستيفا" و "ميخائيل باختين"، حسب اعتقادنا و رصدنا لمواقفه المبكرة، حين اعتبر أن كل نص هو امتصاص و تحويل لنصوص مقروءة من قبل.

و من ثمة، حاولنا أن ندمج الإجابتين في مدخل موحد بغرض اختصار المسافة للولوج إلى أدب هذا الكاتب/الناقد، لكشف الطبقات الرسوبية النصية في قصصه، اختبارا لقراءاتنـــا و تأويـــلاتنا الممكنة. يقول "امبرتو إيكو" إن " النص هو، على الدوام، في وضع من الخفاء."[1] أمـــا نصـــوص بورخيس فنخال أن خفاءها كثيف جدا لدرجة يجعل مشروع هذه القراءة مغامرة لا سيما و أنها تتراح عن القراءات الأخرى التي أحيطت بأدب بورخيس في كونها تدّعي الكشف عن مستويات معقدة في التماس النصي و "التعاضد التأويلي"، و عن فتوحات جديدة في قصصه المتناصـــة مع الأدب الصوفي الإسلامي، مثلما سنحاول تشريحه في الفصول التالية..

[1] إيكو، إمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان – المغرب، الطبعة الأولى، 1996، ص 29.

الباب الأول

التناص الاصطلاحي مع النص الصوفي الإسلامي لمحيي الدين بن عربي

الفصل الأول

اقتباس "ألف" ابن عربي

يقول ميشال فوكو "أعتقد أن لدى الكثيرين نفس الرغبة.... أن يجدوا أنفسهم عند بداية اللعبة، عند الجانب الآخر من الخطاب، دون أن يكونوا قد راعوا من الخارج، ما يمكن أن يكـــون له من تفرد و من إثارة."[1] و نعتقد أن بورخيس كان يعي جيدا فعل اللعبة عندما اختار أن يتواجد داخل خطاب الآخر، ممارسا عليه فعل التشويه و المسخ، وعيا بملء حضوره وتفرده، ذلك أنه يؤمن بأن التحطيم الذي يعقبه إعادة بناء له وهج جمالي يفوق البناء في نمطه الأوّل. من هنا اختار بورخيس أن يشوّه نصوص الآخرين لصنع توقيعه الأدبي.

ففي نص بعنوان "بورخيس و أنا" يتحدث الكاتب عن نفسه بضمير الغائب، و اصفا تقاليده في الكتابة قائلا إن "عاداته الفتانة في التزوير و التضخيم تكلفني المشقة."[2] غير أن هذا التحـــريف أو التحطيم لا يتم بهدم النصوص المتأَثر بها كلية، بل إنه يتخذ له عدة أشكـــال في التمثّـــل و إعـــادة الكتابة، فتارة يعمد القاص إلى إقتباس أحداث حكائية كاملة من مصدر ما، محدثا تغيرات متفـــاوتة في بعض التفاصيل. و تارة أخرى، يتناص مع مصادره بذكاء خارق، و ذلك من خـــلال اقتـــباس ألفاظ أو عبارت بحمولاتها الاصطلاحية و بأبعادها الدلالية الثابتة في سيـــاقها الأمّ لـــ "يزرعـــها" و يوظفها في نص سردي خيالي.

و ما يثير الانتباه، أن القاص ينتخب بحرص بالغ مصطلحات جوهرية من الخطاب المصدر ليضفي عليها دلالات جديدة، دون أن يبتر خلفياتها الأولى بترا نهائيا. ذلك أنه كثيرا ما يبـــوح ضمنيـــا في تعليقه السردي عما صمت عنه في محاكاته و اقتباساته. يقول "امبرتو إيكو Umberto Eco (1932/)

" ما من لفظ إلا و يحتاج إلى مناصة، لكي يتفعّل في كل إمكانيات دلالته. بيد أن لهذا اللفظ حاجة إلى مناصة فعليـــة، إذ أن النص الممكن يكون ماثلا، فعليا أو بصورة كامنة، في الطيف الموسوعي الذي تعمل على تكوينـــه الميسومات."[3]

أما في قصص بورخيس، فنجد أن الألفاظ المتناصة ليست وحدات لغوية عادية أو دوال بسيطة، بل هي اصطلاحات و استعارات صوفية إسلامية ذات دلالات معقدة و غامضة تبطن معنى المعـــنى الذي يحتاج إلى قارئ مدرك لأسرار و ألغاز الخطاب الصوفي. من هنا، كانت الصعوبـــة في فهـــم نصوص بورخيس و عدم استنفاذها للقراءات نظرا لانفتاحها على تأويلات لا تحصى.

[1] فوكو، ميشال، نظام الخطاب، ترجمة الدكتور محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1986، ص 6.
[2] أنظر : بورخيس و الشرق العربي، ص 91.
[3] القارئ في الحكاية، ص 21.

لكـــن قبـــل عرض هذا اللون من التناص، تبقى بعض التساؤلات ملحة، مثل: هل قرأ بورخيس فعلا النصـــوص الصوفية الإسلامية؟ و هل اطلع فعلا على فكر الشيخ ابن عـــربي و "جلال الدين الرومي" ؟ و إن حدث ذلك فعلا، فلمـــاذا اهتم الكاتب بهذا النوع من الفكر الديني العسير على الفهم أحيـــانا، ناهيك عن كونه لا يتقاطع مع عقيدته؟

بدأ الاهتمام بالتصوف الإسلامي لدى آل بورخيس مع والده "خورخي غييرمو" الذي كان أول من ترجم قصائد الشاعر الفارسي "عمر الخيام" (1040-1131) من الإنجليزيـــة إلى الإسبـــانية، و التي تركت تأثيـــرها على ابنه الذي قرأها "بافتتنان لا حدود له" على حد قوله، مصرحا أن والده "كان يكتب القصائد الصوفية، و كان يقول لي إن الخط الصوفي يسير مع الشمس: الشمس تأتـــي من هناك و كـــذلك الأفكـــار المقدسة."[1] معنى هذا، أن اكتشاف هذا النوع من النصـــوص تم في وقت مبكر من عمـــر الكـــاتب، ليفتح له أفقا جديدا في الرؤيا الأدبية و في توجيه مطالعته. فقـــد أورد أنه قرأ " لبعـــض المفكرين المسلمين، و لعل أكثر ما شدني هو كتاب ايرمين بلاسيوس "دانتي و الإسلام"."[2]

و الأصح أن اسم هذا المستشرق الإسباني هو "آسين بلاثيوس" و قد ارتبط أيضا بمؤلَّـــف شهير جدا لم يذكره بورخيس، و هو "ابن عربي حياته و مذهبه" الذي ترجمـــه "عبد الرحمـــن بـــدوي" (1917-2002) رحمه الله. و فضـــلا عن هذا الكتاب، فقد وضع "بلاثيوس" أربع دراســـات معمقة حول فكر "ابن عربي" تتعلق بشـــرح مذهبه في العقيدة و التوحيد و في فهم الكون، إضافة إلى ترجمته لعدة نصوص مختارة لشيخ الصوفية، و دراسته للوجد الصوفي عنده و عنـــد الغـــزالي (1058-1111). و رغـــم الدراسات الكثيرة التي أنجزها هذا الباحث، إلا أن اسمه ارتبط باسم ابن عربي أكثر من أي اسم آخر نظرا لتخصصه في تحليل أعماله حيث استغرقت دراسته حول فكر الشيخ "محيي الدين" سنوات طويلة امتدت من سنة 1899 إلى غاية سنة 1928 فضلا عن تعدد

---

[1] سأعتنق الإسلام في العالم الآخر، حوار مع جورج لوي بورخيس (هكذا) أجراه الدكتور مروان فرح، مجلة أوراق، أسبوعية ثقافية سياسية، لندن/ أبو ظبي، العدد الخامس و العشرون، سبتمبر 1985، ص 21.

[2] المرجع السابق، ص 21. لكن نشير ههنا أن اسم الكاتب ورد خطأ في الحوار و الأصح هو "أسين بلاثيوس" المستشرق الإسباني الذي تخصص في دراسة التأثيرات العربية على الأدب الإسباني كتأثير الشعر العربي الأندلسي لا سيما الزجل العربي في الشعر الأوروبي، و أصول الفلسفة الإسبانية الإسلامية من خلال نموذج ابن مسرة الجبلي، و تأثير الإسلام في أوروبا المسيحية. و قد خصص أطروحة الدكتوراه التي أنجزها حول الغزالي عقيدته و زهده، كما كشف من خلال دراسته لدانتي عام 1919 الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية، و هي الدراسة التي أحدثت ضجة كبرى آنذاك في الأوساط الأكاديمية باعتبار أن دانتي المسيحي كتب تصورا إسلاميا للعالم الآخر. كما كشف أيضا عن سرقة الراهب تورميدا الفرانشسكاني لرسائل
" إخوان الصفا" في كتابه " منازعة حمار" و كذا تأثير المفكر الأندلسي المسلم"ابن عباد الرندي" في يوحنا الصليبي.. لمزيد من المعلومات حول هذا المستشرق أنظر : التعريف الذي كتبه حوله الدكتور عبد الرحمن بدوي في مقدمة ترجمته لكتابه "ابن عربي حياته و مذهبه"، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1965 ، ص 7-20.

منشوراته حوله، و إسهامه في عدة ملتقيات لشرح فلسفته، كالمؤتمر الرابع عشر للمستشرقين المنعقد في الجزائر عام 1905.

و مع ذلك لا يذكر القاص الأرجنتيني اسم بلاثيوس مقترنا باسم ابن عربي بل باســـم "دانتي". و في قصته "بحث ابن رشد" يستشهد بورخيس مرة أخرى باسم المستشرق "بلاثيوس" و لكنــه بمعزل مرة أخرى عن اسم شيخ مرسية الذي لا يذكره قط، سواء في نصوصه أو حواراته أو لقاءاته الصحفية. غير أن حوارا أجراه المغربي "محمد آيت لعميم" لأرملته بمراكش كشف أن بورخيس كان مفتونا بفكر ابن عربي[1]. و هو ما يثير التساؤل عن صمته إزائه لا سيما و أن هذا المتصوف كانت له تأثيرات قوية على أعلام إسبان ذاع صيتهم في العالم الناطق باللغة الإسبانية و في أوروبا قاطبـــة أمثال "سان خوان دي لاكروث"

(1591-1542) San Juan de la Cruz,

و "رايمون لول الكتلاني"

(1316-1232) Raymond Lulle *(Ramon Llull en catalan*

و "سنتا تريسا دو خيسوس"[2].

(1582-1515) sainte Thérèse de jésus

كما نجد أن بورخيس يوظف في بعض كتاباته علما أندلسيا آخر أدركه ابن عربي زمنيا، و هو ابن رشد رالذي وُصف بعالم العقل أو المنطق، فيما يحجب اسم الشيخ "محيي الدين" الذي عُدَّ عالم القلب. غير أن هذا الصمت المتعمد حيال صاحب "فصوص الحكم" يفضحه ملفوظ قصصه، سواء على مستوى التعالق النصي أو على مستوى التماس الفكري ، الذي يتطور أحيـــانا إلى ما يشـــبه اعتناق مذهب الآخر لا سيما ما تعلق بوحدة الوجود، من خلال اعتماده على توظيف المصطلحات الصوفية الإسلامية نفسها.

و نحسب بثقة، أن بورخيس اطّلع على نصوص التصوف الإسلامي:

أولا، لأنه قارئ نهم تميز بثقافة عالمية، و تؤكد نصوصه على نوعية المصادر و الثقافات التي تشربها و كونته أديبا، و صقلته تجربته الإبداعية.

---

[1] قرأنا هذا الكلام بعد مضي ثماني شهور عن إنجاز هذا البحث الذي سلمنا نسخا منه إلى الدكتور المشرف في نوفمبر 2009، فيما وصلنا كتاب المترجم "آيت لعميم" المعنون" خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب" في شهر فبراير 2010.

[2] انظر في هذا السياق الفصل المعنون بـ"عالمية التصوف الإسلامي" في كتاب:

د.أبو أحمد، حامد، قراءات في أدب إسبانيا و أمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص99- 106.

و ثانيا، لأنه استقر لفترة في إسبانيا، بلد المستشرق "بلاثيوس"، و تردد على مكتباتها و عقد علاقات أدبية مع شعرائها. كما أنه كان مكتبيا، إذ ترأس المكتبة الوطنية بـــ "بوينس آيرس" عاصمـــة بلده الأرجنتين، و هي أكبر مكتبة بوطنه، فضلا عن صلته بالكتب التي بدأت مبكرا، لا سيمـــا ميلـــه الجارف إلى الثقافة الشرقية بشكل عام، و التراث الإسلامي بشكل خاص و كل ما يتعلق بروافده، بدءا من القرآن الكريم، إلى اهتمامه بتاريخ الإسلام و أقطابه.

و ثالثا، لأن عددا غير قليل من المستشرقين و الباحثين الأجانب - غير بلاثيوس- نشروا دراســـات هامة تلخص و تشرح نصوص المتصوفة المسلمين خاصة في القرنين الماضيين و بلغات مختلفة، يثقـــن الكاتب الأرجنتيني معظمها لا سيما الإسبانية و الإنجليزية. و نذكـــر في هذا السيـــاق ما نشـــره "لويس ماسينيون"

(1962-1883) Louis Massignon

و "رينولد نيكولسون"

(1945-1868) Reynold Alleyne Nicholson,

و "ماكس هرتون"

(1945-1874) Maximilian J. H Horten

و "كليمون هـــوارت"

(1927-1845) Clément Huart

و "هـــنري كوربان"

(1978-1903) Henry Corbin

و "ت . بوكهارت"

(1984-1908) Titus Burckhardt

و "أ.هـــ وينفلد"

(1922-1836) Edward Henry Whinfield)

و غيرهم من الدارسين الذين نشروا الفكر الصوفي الإسلامي في الغرب. و فضلا عن هذا فإن بورخيس يقر بإطلاعه على هـــذا الفكـــر من خـــلال استشهاده إما ضمنيا أو علنا، بأعلام كبار في هذا الحقل، و الذين تخرجوا من مدرسة ابن عربي على حد قول الدكتور "أبو العلا عفيفي في مقدمته لكتاب "فصوص الحكم".

من جانب آخر، يبدو التوجه إلى فكر ابن عربي قد مهدت له دوافع أخرى حفزت الكـــاتب إليه و هي اهتمامه وولعه منذ الصغر بما هو شرقي روحي، بعدما أسرته شراهة القصّ لنصوص

"ألف ليلة و ليلة" التي كانت تقرأها له جدته. فأصبحت "كلمة "الشرق" هي كلمة تبعث على الحلم."[1]

و تقترن دائما بما هو سحري و خارق. يتساءل بورخيس"ما الشرق" ثم يجيب عن ســؤاله قائــلا "الإسلام هو الذي يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة."[2]

و من بوابة هذا الدين، اطلع بورخيس على القرآن الكريم، و وصفه بأنه "كتاب بهره". و يروي قائلا إنه استمع "إلى أحد المقرئين و هو يرتله، في تلك االحظات شعرت كما لو أن المكان يتساقط هل كان يتساقط نحو الأعلى؟ لا أدري لكنني شعرت بأنني لم أعد من مواطني هذه الأرض خرجت من جسدي، من كل هذه الضوابط القديمة و المترهلة."[3] لقد افتتن القاص بعلاقة الانسان المسلــم بالسماء، على خلاف ما وصفه "ببيروقراطية الكهنة". و لعله لذلك صرح قائلا ذات مــرة أنــه سيعتنق الإسلام في العالم الآخر، لأنه مهيئ سلفا لهذا، باعتبار أن البساطة في أمريكا الجنــوبية "قد تكون الامتداد العقائدي للإسلام."[4] على حد قوله.

من جانب آخر، يلاحظ أيضا أن بورخيس يردد كثيرا الإسلام في نصوصه، و يورد أحيانا اسم الله بدل الربٌ إضــافة إلى استشهاده بآيات قرآنية و شخصيات مشهورة في التاريخ الإسلامي، لم يوردها القاموس البريطاني الذي حصر قائمة استشهاداته، مثل الخليفة عمر بن الخطاب رضــي الله عنه، و الخليفة العباسي هارون الرشيد إلى جانب توظيفه لرموز دينية مثل ليلة القدر و شهر محرم، و الآذان و الصلاة و المئذنة و غيرها. كما لا يخفي تأثره بنصوص صوفية إسلامية كمنطق الطــير لفريد الدين العطار و المثنوي لجلال الدين الرومي و غيرهما. بل نجده في أحد نصوصه الشعرية ينهج توحيد المسلمين لله قائلا في قصيدته "قصر الحمراء" :

"حلوة الصلاة لرب واحد لا شريك له" [5]

أما في قصيدته "الإسكندرية سنة 641 للميلاد" فيقول:

" فسبحان الحي القيوم
لا تأخذه سنة و لا نوم
و الصلاة و السلام على رسوله محمد "[6]

---

[1] بورخيس و الشرق العربي، ص 92.
[2] المرجع السابق، ص 93.
[3] سأعتنق الإسلام في العالم الآخر، ص 21.
[4] المرجع السابق، ص 20.
[5] و2 مديح العتمة، تر إبراهيم الخطيب، دار توبقال المغرب ، الطبعة الأولى 2001، ص41 و 47 على التوالي .

و تجدر الإشارة ههنا، إلى أن روافد نصوص بورخيس لا يمكن حصرها جميعا في تأثير المصادر الصوفية الإسلامية فقط، بل هناك روافد متعددة شكلت خلفياته المرجعية، تنتمي لثقافات مختلفة أوروبية و لاتينوأمريكية و أسيوية و يهودية. لكن إنتاجه الأدبي المبكر، و إن تضمن إحالات للآداب المختلفة إلا أن الأثر الإسلامي، يطغى بحدة، فقد رصد القاموس الذي أُعِد حول أسماء الأعلام و الأماكن التي وردت في أدبه أسماء عربية كثيرة تخص شخصيات و دول قديمة، و عناوين كتب مثل القرآن الكريم و كتاب"العين"، و كتاب "تهافت الفلاسفة" و "تهافت التهافت" مرفقا إياها بأسماء كتابها و هم "الخليل" و "ابن سينا" (980-1037) و الغزالي (1058-1111).

كما يستشهد أيضا بـ "ابن رشد" (1126-1198) و "ابن قتيبة" (828-889) و "ابن خلدون" (1332-1406)، و"أبي بشار متى" مترجم كتاب أرسطو، و المترجم "حنين ابن إسحاق" و الشاعر "زهير بن أبي سلمى" و "عبد الرحمن الداخل" و "طارق بن زياد"، و "المنصور بن يعقوب" أمير دولة الموحدين، و الخليفة العباسي "المعتصم" و غيرهم، ناهيك عن أسماء مدن و بلاد عربية بعضها اندثر و بعضها لا يزال قائما. إن هذه القائمة الطويلة تؤكد مدى سعة ثقافة القاص، و مدى اطلاعه على الموروث الأدبي و التاريخي للعرب و معرفته بجغرافية البلاد العربية.

تجليات أثر "ألف" ابن عربي في نص بورخيس:

تهمس قصص بورخيس الصادرة ضمن مجموعة "الألف" بصوت ابن عربي؛ تهمس بهدوء و لا تجهر به، لأن القاص يستحضر لغته و فكره و صوره التشبيهية لكنه يتعمّد حجبه. كما أنه بذكاء أدبي متميز، لا يستحضر مادة الآخر بالاستشهاد أو بالإحالة، إنما يبدد المادة الموظَّفَة و يذيبها بين ثنايا نصه كي لا تظهر. لذا، لا يبدو الصوت الصوفي للشيخ الأندلسي جليا إلا بعد جهد و مؤانسة بنصوص بورخيس، التي تتمنع عن الإفصاح عن خلفيتها و عضدها الفلسفي. وقبل أن نبين تجليات الصوت الصوفي لابن عربي في متن بورخيس الأدبي، يجدر بنا أن نعرّف بهوية و ثقافة مصدره.

الشيخ ابن عربي هو محمد بن علي بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي من ولد عبد الله بن حاتم أخي الصحابي عدي بن حاتم، و يلقب بمحيي الدين، و يُكنى أبا عبد الله و أبا بكر و يعرف

بالحاتمي أو الطائي. ولد الشيخ ابن عربي في شهر رمضان سنة 558 للهجرة الوافق لعام 1164 ميـــلادية في مدينة مرسية شرقي الأندلس. كان والده من أئمة الحديث و الفقه و الزهد، و كـــان صديقا لابن رشد فيلسوف قرطبة. و في عام 568 هجرية، انتقل ابن عربي الطفـــل و أسرتـــه للإستقرار بإشبيلية، فأقام بها حوالي عشرين عاما. درس الشيخ ابن عربي في إشبيلية عند الشيخ أبي بكر بن خلف، و قرأ على يديه القراءات السبع و درس التفسير و الحديث.

و عندما أتمّ القراءات، أسلمه أبوه إلى أشهر رجال الحديث و الفقه، فسمع في وقت مبكر من "ابن زرقون" و "الحافظ بن الجد" و "أبي الوليد الحضرمي" و الشيخ "ابن الحسن بن نصر". لكما درس أيضا على يد الشيخ "أبي يعقوب يوسف بن خلف الكومي" و الشيخ "محـــمد بن خلـــف اللخمي". و أخذ علوم التصوف من الشيخ " أبي العباس العريبي" و " فاطمة القرطبية" و الشيـــخ " أبو عمران موسى بن عمران الميرتلي"و في العشرينات من عمره، اختار ابن عـــربي الخـــلـــوة و التصوف.

و أثناء طلبه العلم، قام الشيخ ابن عربي بعدة رحـــلات وزيارات لمناطق شتى، فقد زار، المغرب و تونس عدة مرات، و أقام هناك لفترات متقطعة ثم ارتحل إلى المشرق للحج عام 598 هجرية / 1201 ميلادية. و لم يعد بعدها إلى الأندلس، و في المشرق أقام في مصر مدة قصيرة، ثم انتقل إلى مكة، و عكف على العبادة و التدريس في المسجد الحرام، و يقال انه خلال إقامته بمكة أفاض الله عليه أسرارا و علوما أودعها في كتابه " الفتوحات المكية". بعد ذلك انتقل الشيخ إلى العراق حيث زار بغداد و الموصل، و اجتمع برجالها ثم طاف في بلاد الروم و أقام فيها مدة، و قد أكرمه ملكها المسلم "كيكاوس".

بعد ذلك قام الشيخ برحلات طويلة بين العراق و مصـــر و سوريا و فلسطين، ليستقر أخيرا بدمشق عام 620 هجري و الموافق لـــ 1223 إلى أن وافته المنية في شهر ربيع الثاني سنة 922 هجرية الموافق لشهر نوفمبر 1516، و قد دفن بسفح جبل قاسيون، و تسمى المنطقة التي يوجد بها ضريحه باسمه (الشيخ محيي الدين). ذاع صيت الشيخ " محيي الدين" في علم التصوف وكتب فيه المئات من الكتب و الرسائل، زاد عددها عن خمسمائة كتاب حسب "عبد الرحمن جامي" صاحب كتاب "نفحات الأندلس". فيما ترى الدكتورة " سعاد الحكيم" أن هناك ما يزيد عن

مائتين مخطوط و مطبوع من كتبه، ذكر منها "كارل بروكلمان" (1868-1956) "أكثر من مائة و خمسين عنوانا، مع التحقق من وجودها"[1].

و من أشهر مؤلفاته "الفتوحات المكية" و "فصوص الحكم" و كتاب "تفسير القـــرآن" الذي لم يتمه بسبب انقضاء أجله، إذ بلغ في تفسيره سورة الكهف عند الآية "و علمناه من لدنا علما". كما كتب أيضا كتاب "إنشاء الدوائر" و "عقلة المستوفز" و "ترجمان الأشواق" و "محاضرة الأبـــرار" و "التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية" و "كشف المعنى في تفسير الأسماء الحسنى" و "الإسرا إلى مقام الأسرى" و " و الأحاديث القدسية" و " الفتوحات المدنية" و غيرها من الكتب.

لكن كيف تجلى أثر فكر ابن عربي في النص الأدبي لبورخيس؟

يمكن القول، إنه لا يوجد أثر واحد لتمثل فكر ابن عربي، بل هناك أشكال و أنماط لتمثل فلسفته و لغته و صور التحليلية. و يمكننا أن نرصدها فيما يلي:

1-1 تجلي الألوهة / الكون في الحرف:

يعد كتاب "الألف " أشهر مؤلف لبورخيس، و هو عبارة عن مجموعة قصصية نشـــرت لأول مرة عام 1949 ببوينس آيرس (الأرجنتين)، و تتضمن طبعتها الفرنسية سبعة عشرة قصة، أما في المجموعة المترجمة إلى اللغة العربية بقلم "محمد أبو العطا" فنجد خمسة عشر قصة، بعضها ورد فعليـــا ضمن قصص "الألف" أما البعض الآخر، فقد نشر ضمن مجموعات قصـــصية أخرى. و تتمثـــل عناوين القصص في النسخة الفرنسية[2] كالتالي:

L’immortel, Le Mort, Les Théologiens, Histoire du guerrier et de la captive, Biographie de Tadeo Isidoro Cruz, Emma Zunz, La demeure D’ Astérion, L’Autre Mort, Deutsches Requiem, La quete d’Averroes, Le Zahir, L’écriture de Dieu , Abenhacan el Bokhari mort dans son Labyrinthe, Les deux rois et les deux labyrinthes, L’attente, L’homme sur le seuil, L’Aleph.

أما النسخة العربية فتتضمن القصص التالية:

---

[1] الحكيم، سعاد، ابن عربي مولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر و التوزيع، دندرة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1991، ص 15.

[2] Borges, L’Aleph, traduit de l’espagnol par Roger Caillois er René L. F. Durand, Editions Gallimard, Paris, 1992.

الإقتراب من المعتصم، الأطلال الدائرية، دراسة الأعمال هربرت كوين (هكذا)، مكتبة بابل، حديقة الطرق المتشعبة، ذاكرة فونس، الخالد، كتابة الإله، الإنتظار، الألف، حكاية قصر، الحقير، تقرير برودي، الآخر، البرلمان.

و تجدر الإشارة، إلى أننا سنضطر للعودة إلى قصص النسخة الفرنسية، رغم تركيزنا على المجموعة المترجمة إلى اللغة العربية، و ذلك لدواعي استشهادية و تحليلية يقتضيها تقاطع النصوص في بعض التيمات و التشكيل الفني. كما ينبغي التنويه، إلى أن الكثير من قصص بورخيس الواردة في ترجمة " محمد أبو العطا" كان صدورها متأخرا، مقارنة بتاريخ نشر قصصه في مجموعة "الألف" التي صدرت عقب الحرب العالمية الثانية، منها قصتا "تقرير برودي" و الحقير" اللتان صدرتا عام 1970 و قصة البرلمان التي نشرت لأول مرة عام 1971، ثم قصة " الآخر" الصادرة سنة 1975، فيما صدرت "حكاية قصر" في فترة تتوسط زمن صدور مجموعة الألف و القصص المذكورة، أي عام 1960. أما باقي القصص فيمتد تاريخ صدورها من عام 1942 إلى عام 1949.

من جانب آخر، يلاحظ أيضا أن مجموعة "خيالات" القصصية التي صدرت لأول مرة باللغة الإسبانية عام 1944، و التي تضمنت في نسختها الأولى نصوصا ألفها بورخيس ما بين عامي 1935 و 1944، و أعاد نشرها مرة ثانية عام 1956 ببوينس آيرس، يلاحظ أن طبعتها الفرنسية تتضمن ثلث القصص المنشورة ضمن مجموعة " الألف" أيضا، مثل "الإقتراب من المعتصم"، و "الأطلال الدائرية" و "مكتبة بابل" و "دراسات في أعمال هربرت كوين" و "حديقة الطرق المتشعبة" و " ذاكرة فونس". و هو ما يعني أن اعتمادنا على مجموعة " الألف" سيفضي ضمنيا إلى قراءة مزدوجة لمجموعتين، و إن كنا لن نهمل باقي القصص المنشورة هنا و هناك.

إن تأريخ نشر النص يرتبط عضويا بظروف إنتاجه، و يجيب ضمنيا عن كثير من الأسئلة التي يثيرها النص ذاته، كدواعي ترهين أفكار و نصوص أخرى دون غيرها، و موقع النص في فلك العالم و في عالم الأدب. و من ثمة، فإن التوثيق الزمني للقصة هو توثيق لنمط تجربة القاص و توجهاته الفكرية و ميوله الذوقية للأدب، و نوعية قراءاته و مرجعياته، باعتبار أن كل مرحلة زمنية من حياته تشكل محطة معرفية و تعكس موقفا ثقافيا و أدبيا يترك بصمته على الكتابة. و في هذا الإطار، نعتقد أن القصص الأولى من عمر حياة بورخيس الأدبية طغت عليها مسحة صوفية

إسلامية، وهي المسحة التي أوّلها بعض النقاد بنزوع ميتافيزيقـــي، و بعد لاهوتي طغى على كتابة القاص.

غير أن قراءة عمودية لمتن نصوصه تجلي بوضوح نوعية هذا البعد اللاهوتي للقصّ الأدبي عنـــد بورخيس، فرغم أنه يجهد القارئ بتوزيع تركيزه على أكثر من جهة أدبية، و مذهبية و دينية إلا أن أثر النص الصوفي الإسلامي يظل طاغيا و جليا بين كلماته، و إن كان اكتشافه ليس هينا لمن يجهل لغة النص المصدر و معانيه، و رموزه. كما أن توظيف مثل هذا النص ليس يسيرا في الحقل الأدبي، لا سيما و أن بورخيس اختار نصوص ابن عربي التي تتجاوز المنطق و حدود العقل أحيانا، ليلقحها بخيالات الأدب و فن السرد.

و نحسب أنه أدرك هذا التحدي لكنه آثر استثمار نصوص غير رائجة لدى أوساط قرائه، كنوع من المباغتة بإبداع منفرد، و كتقليد جديد يخرق به توقعات متلقيه. و لعله لهذا السبب، عُدّ هـــذا القاص متميزا، لأن قراءة نصوصه تضفي على القراء صفة العبقرية و تغيرهم، على حد تعبير "كلود مورياك"[1] لأنه لا يفصح عن خطه الأدبي بل يستثمر نصوصـــا معقـــدة في لغتهـــا و في ثقافتـــها الأصليتين، ليحولها إلى نصوص أدبية تبدو ملغّزة لا تبوح بالإجابة. و من ثمة تغذو أســـرار النـــص المصدر مضاعفة التعتيم و الغموض حين يعيد القاص كتابتها، مدمجا إياها في بيئة و لغة مغـــايرتين، ناهيك عن نمط إعادة تمثلها الذي يغير في الأصل و يحرفه.

اختار بورخيس قصة "الألف" لتكون واجهة لمجموعته القصصية دون باقي عناوين القصـــص الأخرى. و يوحي هذا الانتقاء بحدس أدبي لوقع العنوان على القراء، و بإثارة فضول و إشهار لهذا النص بشكل خاص، إيمانا منه – على ما يبدو – بنوعية التجربة الأدبية التي ستفـــاجئ المتلـــقين، ذلك أن انتقاء حرف من أبجدية اللغة ليكون اسما للكتـــاب ليست تقليدا شائعا في الآداب، لكنه منتشـــر لدى المتصـــوفة المسلمين، إذ يحيلنا هذا العنوان مباشرة لـــ "كتاب الألف "[2] لابن عربي، و لا ندّعـــي هنا إحالة قسرية لهذا المصدر بحكم التطابق العنواني، بل نشير إليه مبدئيا بحكم التناص الحرفي بين جملتي العنوانين المعلنتين عن نصين أحدهما سردي قصصي و الآخر صوفي إسلامي. و إن كان هذا لا ينفي بأن بورخيس يبرر ضمنيا – و لربما خطأ و بدون وعي –هذه

---

[1] انظر المقولة موجودة على ظهر غلاف كتاب " خيالات" لبورخيس باللغة الفرنسية :
« Aprés l'avoir approché, nous ne sommes plus les memes. Notre vision des etres et des choses a changé . Nous sommes plus intelligents. » voir : Fictions, Traduit par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Editions Gallimard, 2007.

[2] انظر كتاب الألف لابن عربي، في كتاب الباء ، المطبعة المنيرية بالأزهر الطبعة الأولى، 1954، ص 39. كما وضع ابن عربي كتابا آخر حول الحروف، و نجد عند متصوفة آخرين اهتماما بالغا بالحروف مثل الحلاج و عبد الكريم الجيلي و البسطامي و غيرهم.

الإحالة التي يسكت عنها، من خلال محاكاته لوصف ابن عربي لحرف الألف بل و لفلسفته أيضا، فضلا عــــن اعتمــــاد بعض مصطلحاته بنفس حمولتها الصوفية .

في جو يجمع بين الوصف الواقعي والسرد السحري يستعرض بورخيس في قصــــة "الألـــف" صدمة الشخصية القصصية، التي يمنحها بورخيس اسمه، عندما تتلقى يوما مكالمة هاتفية من قريب، يخبرها أنه يعارض هدم بيته لأن ذلك سيؤدي إلى فقدانه حرف الألف الموجود بقبو البيت. و عندما ينتقل بورخيس (الشخصية القصصية) إلى ذاك البيت يتفاجأ برؤية حرف الألف:

"...حينئذ رأيت الألف.

......

في الجزء السفلي من درجة السلم، إلى اليمين، رأيت دائرة صغيرة مموجة الألوان ، ذات وميــــض يؤذي العين تقريبا. في بادئ الأمر، اعتقدت أنها تتحرك دائريا ثم تبينت أن تلك الحـــركة كـــانت خداعا بصريا نتيجة لتلاحق العروض السريعة داخلها. قد يكون قطر الألف سنتيمترين أو ثلاثة بيد أن الحيز الكوني جميعه كان هناك بلا اختصار في حجمه.كل شيء (صفحة المرآة مثلا) كان أشياء لا نهائية، لأنني بالطبع كنت أراه من كافة أنحاء الكون ".[1]

هذا الوصف الغريب لرؤية الحرف لا يختلف كثيرا عما و صفه الشيخ ابن عربي لحرفي الهـــو، فذات يوم " أصابته هلوسة بصرية حادة جدا: فعلى أرضية من النور الأحمر ظهر لعينيـــه شكـــل هندسي ذو لون أبيض يحيط باسم "هو"، الذي يدل عند الصوفية على الماهية المشخصة لله، فلمـــا شاهد ابن عربي ذلك غشي عليه.[2]

يقول في كتابه الفتوحات في جزئه الثاني: "في ليلة تقييدي هذا الفصل، و هي الليلة الرابعة من شهر ربيع الآخر سنة سبع و عشرين و ستماية الموافقة ليلة الأربعاء الذي هو في عشرين من شهـــر

شباط، رأيت في الواقعة ظاهر الهوية الإلهية شهودا و باطنها شهودا محققا، ما رأيتهــا قبــل ذلك في مشهد من مشاهدنا، فحصل لي من مشاهدة ذلك من العلم و اللذّة و الابتهاج ما لا يعرفــه إلا من ذاقه... و صورتها مثالا في الهامش كما هو، فمن صوره لا يبدله، و الشكل نور أبيض، في بســـاط أحمر له نور أيضا في طبقات أربع ... فما رأيت و لا علمت و لا تخيلت، و لا خطر

---

[1] الألف، ص 152 و 153.
[2] أنظر : ابن عربي حياته و مذهبه، ص 86

على قـــلبي مثل صورة ما رأيت في هذه الهدية. ثم إنها له حركة خفيفة في ذاتها أراها و أعلمها من غير نقلة و لا تغير حالته و لا صفة."([1])

يلتقي إذن النصان في المشاهدة العينية للحرف، فقد رأى بورخيس ألفا و رأى ابن عربي حرفي الـــ (هو) ، و كلاهما تجلى له الحرف في هالة ضوئية:

_ ابن عربي :

رأى الهو على شكل نور أبيض ــــ في بساط من النور الأحمر ــــ أصابه بهلوسة بصرية.

_ بورخيس :

شاهد الألف ضمن موجة من الألوان ذات وميض ــــ يؤذي العين ـــ في حركة ذات خداع بصري.

إن التماس بين الموقفين ههنا لا يتجسد في وقع المشاهدة _ (المفاجأة التي تلاها الأذى/ الخداع البصري ـــ نور أبيض/ هلوسة بصرية)، ولا في موضوع المشاهدة_ (الحرف أو الحرفان)_ فحسب، بل في شكل ظهور هذا المشاهَد النوراني والذي أحاط به النور. مما جعل النصين يلتقيان في نـــفس التفاصيل و ملامح تجلي الحروف. فضلا عن كون بورخيس يحتذي بمصدره في تحقق التجـــلي في أجواء تطغى فيها العزلة و البعد عن عيون الآخرين عند رؤية الحرف، إذ يختار لشخصيته النزول في القبو، و الانتظار في مكان مظلم حتى يظهر الألف.

و في هذا السياق، كان الباحث الإسباني "أسين بلاثيوس" قد شرح في تحديده لشروط حصول المكاشفة، بأنها لا تتم إلا بالتخلي عن المخلوقات التي تحول بينها و بين الله، باعتبارها حجبا تمنع إدراك الجلال و السر الإلهيين. معنى هذا أن نص بورخيس يتقاطع مع نص ابن عربي في موضوع التجلي و شروطه، و إن كان الكاتب الأرجنتيني قد انتقى أجواء بيتية في تشكيل نصه القصصي.

من جانب آخر، نجد أن بورخيس أسَّس قصته منتقيا حرف الألف العبري من مجموع الحروف الأخرى، وهو حرف يشبه في تشكيله الهندسي نفس الرسم الذي وضعه الشيخ ابن عربي للمشهد الذي رآه حين تجلى له الهو، حيث وثقه في هامش كتابه، و دعا كل من يصوره بألاّ يغيره. و من هنا فإن الحرفين يختلفان نطقا و يتقاطعان رسما، ذلك أن تشكيل حرف الألف العبري يشبه في الأصل رأس ثور بقرنين، حسب تحليلات اللاّهوتيين اليهود، و يرمز بشكله هذا إلى القوة الجنسية

[1] المرجع السابق ص 86 و 87.

و الخصوبة، كما يرمز القرنان إلى قدرة تأثير المعلم في تلميذه، الذي لا ينبغي أن ينحرف عن أثلام المعرفة التي خطها له، و يقصد بها تعاليم التوراة.

و ما يثير الانتباه و الدهشة في آن واحد، أن رسم هذا الحرف الذي انتقاه بورخيـــس يشبه إلى حـــد كبير ما صوره ابن عربي لمشهـــد الهـــو الذي رآه، و هوما يجعلنا نتساءل إذا كان تماس الشكلين قد أيقظ الألف العبري في ذاكرة بورخيـــس، خاصة، و أنه ما ينفك يتحدث عن مصدره في القبالاة، ثم يقفز إلى ذكر المصادر الإسلامية. و يتمثل تشكيلا مشهد الهو، و رسم حرف الألف العبري كالآتي:



مشهد الهو كما وثّقه الشيخ ابن عربي
(الشكل الأول)

أما الألف العبري، فيتمثل رسمه كالتالي:





الحرف ألف في اللغة العبرية
(الشكل الثاني)

و رغم هذا التقارب في الشكلين، و الاستشهاد بالإسلام و المسلمين أكثر من مرة، في القصة، إلا أن بورخيس المولع بعرض مقروءاته و مصادره، لا يذكر اسم ابن عربي في نصه، بل يـــراوغ مضللا بذكر أسماء أخرى. غير أن أرملته أعلنت في حوار أجراه معها المغربي "محمد آيت لعميم" عـــام 1999 بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته االتي احتضنتها مراكش، أعلنت أن بورخيـــس من فرط حبه للغة العربية عنون أحد مؤلفاته بالحرف الأول من أبجديتها، مضيفة أنه "استمد ... قيمة هذا الحرف من خلال قراءاته لابن عربي الذي يعتبر أن حرف الألف أصل الحروف، و يستمـــد قوته من رمزيته الإلهية."[1]

غير أن القاص يحجب المصدر و صاحبه كليا، مستشهدا بأسماء أخرى، و بالقبالاه خصوصا للإحالة إلى الألف العبري و ليس العربي. لكن مع ذلك، يطغى سحر المصدر المسكوت عنه الذي

[1] خ.ل. بورخيس أسطورة الأدب، ص 25. لقد أثارنا هذا التصريح و فاجأنا لا سيما أننا حصلنا عليه بعد شهور من إنجاز هذا الفصل. لكننا عدنا إليه لدعم قراءتنا بشهادة أرملته التي أكدت إطلاع بورخيس على آثار ابن عربي.

يفتنه على ما يبدو، إذ يفلت منه إطاره العام لكن دون تعيين الاسم. يقول بورخيس بعد صدمة مشاهدة الألف:

"إن المتصوفة، في حالة مشابهة، ليسرفون في الرمز: فللإشارة إلى الألوهـــة يتحـــدث متصـــوف فارسي عن طائر هو بشكل ما كل الطيور؛ و يتحدث "ألانوس الأنسوليني" عن دائرة مركزها في كل مكان و لا يوجد مدارها في أي مكان؛ و يتحدث حزقيال عن ملاك له أربعة وجوه تتجـــه في نفس الوقت نحو الشرق و الغرب و الشمال و الجنوب (لا أذكر هذه المشابهات غير المتخيلـــة هنا عبثا، فثمة علاقة بينها و بين الألف)".[1]

يطلق القاص إذن اسم المتصوفة بشكل عام، لكنه لا يحدد اسم المتصوف الأول، بل يورده نكرة مشيرا فقط إلى أصوله الفارسية، أما بقية الأمثلة فيوردها بالاسم كاملا. و هـــذه إشارة أخـــرى إلى أن القاص يجهر بأسماء بعيدة و يتكتم عن الأسماء القريبة من نصه مصدره. يحاول بورخـــيس إذن، إبعاد طيف ابن عربي ، لكنه يحيل إليه مرة أخرى ؛ يحيل إليه عنـــدما يستعجل التعليق على مشهد رؤية الحرف بذكر المتصوفة، أي الحقل العام الذي يسري في فلكه نصه، قائلا "إن المتصوفة في حالة مشابهة"، غير أن بعض الأسماء التي يذكرها و يؤكد على عدم عبثية الاستشهـــاد بها، لا تحقق مشابهة مع ما يسرده، لسببين اثنين:

أولهما أن واقعة رؤية الحرف لم ترد في كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار الفارسي، و لم ترد أيضا لدى رجل اللاهوت الفرنسي "ألانوس الانسوليني"(1120-1202) اللذين يذكرهما الكاتب. و ثانيهما أن المشابهة التي أوردها لا تقع على تخوم المصادر التي ذكرها بل تقع في تقاطع هذه المصادر مع المصدر الأول، و المتمثل في فكر ابن عربي، خاصة و أن عددا غـــير قليـــل من الباحثيـــن و المستشرقين يؤكدون تأثير المتصوف الأندلسي في المتصوفين المسلمين و المسيحييـــن الذين جـــاؤا من بعده.[2] و هو ما يوحي بأن تعجُّل نفي المشابهة أدى إلى تأكيدها والاعتـــراف بتأثيـــر النص المصدر.

---

[1] الألف ، ص 152.

[2] رغم أن بلاثيوس يؤسس بحثه حول ابن عربي على فكرة تأثره بالرهبانية النصرانية القديمة إلا أنه مع ذلك ، لا يتوانى عن ذكر التقابلات و المطابقات بين أفكاره و أفكار القسيسين و الرهبان في اسبانيا خلال عصر النهضة، انظر: ص 192 و 203 و 208 و ما بعدها. كما يورد أيضا أن ابن عربي كان مدرسة تعلم فيها شعراء الفرس الصوفيين ، قائلا لقد أصبح(أي ابن عربي) منذ القرن الثالث عشر النموذج الأدبي و الفكري لكل الشعراء الصوفية الفرس، انظر ص 97 و 98. من جهة أخرى يورد علي وشو كيفيتش في كتابه الولاية و النبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، أن الاهتمام بابن عربي بدأ على يد الاستشراقيين ابتداء من 1845 على يد جوستاف فلوجيل و منذ ذلك الحين بدأت ترجمة بعض رسائله و أشعاره إلى اللغات المختلفة، و كان الانقلاب في الأوساط العلمية عام 1914 عندما نشر بلاثيوس كتابه حول تأثير ابن عربي في الكوميديا الالهية لدانتي ، و هو ما يعني أن الرحلة إلى العالم الأخر كتبت من منظور إسلامي و ليس من منظور مسيحي . انظر هذا الكتاب ترجمة د. أحمد الطيب ، دار القبة الزرقاء المغرب ، ص9 . كما يرد بقلم الدكتور حامد أبو زيد أن ابن عربي أثر في ريمون لول و في متصوفين آخرين جاؤوا من بعده، انظر كتابه هكذا تكلم ابن عربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة، 2002 ص 25 و 26. أما الدكتور محمود قاسم فقد وضع كتابا في تبيان أثر أفكار المتصوف الأندلسي في الفيلسوف الألماني ليبنتز ، انظر : محيي الدين بن عربي، مكتبة القاهرة الحديثة ،الطبعة الأولى 1972 .

و من ثمة فإن العلاقة بين بعض النصوص التي ذكرها بورخيس و بين ألفِه هي علاقة متعدية تتم عبر وسيط مؤثِّر مشترك هو ابن عربي. و في هذا السياق، أورد "أبو العـــلا عفيفـــي" (1897-1966) في تعليـــقه على بعض كتب المتصوف الأندلسي، أنه "ما من صوفي إسلامي أتى من بعد ابن عربي ، شاعرا كان أم غير شاعر، عربيا كان أم فارسيا أم تركيا، إلا تأثر بمصطلحه، و نطـــق عن وحي كلمه." [1] إلا أن الكاتب الأرجنتيني و إن وصفه بالإسراف في إشارته إلى الألوهة إلا أنه لم يذكره بالاسم. وكأن به، يعمد إلى التمويه بمصادر أخرى تحجب النص الأصلي.

غير أن النص يقاوم العـــتمة فتكشف بعض التلميحات عن المسكوت عنـــه، عندمـــا يربـــط صاحب الألف بين رؤية الحرف و بين الألوهة مثلما وردت عند الشيـــخ محيي الدين كـــواقعـــة حقيقية رآها، فينسج على منوالها بورخيس مشهدا مماثلا و يدافع عن واقعيته من خلال اتهام الآخر بالمبالغة في الرمز. كما يؤكد بورخيس استعطاء مادته من نصوص ابن عربي عندما يبوح جهرا، بما صمت عنـــه في نص "الألف" داخل قصص أخرى. ففي قصة "المعجزة السرية" عندما يسأل أحد المكتبيـــين الشخصيـــة القصصية "هلاديك" :

"عمٌ تبحث؟"، تجيب الشخـــصية " أبحث عن الرب" فيرد المكتـــبي "إن الرب موجـــود في أحد الحروف..."[2]

هذا الإقتران بين الألوهة وبين الحرف ليس جديدا، فقد قال به المتصوفة المسلمـــون، من ذلك

" الحسين بن منصور الحلاج" (858-922) مثلا الذي اعتبر الحروف " آياته و وجـــوه إثبـاته" و كذا الشيخ "عبد الكريم الجيلي" (767-826) الذي وصف الحرف بأنه "هو الاسم و الصفة الإلهية"[3]. لكن بورخيـــس يقـــلب الموقف مرتين، ففي قصة الألف يرى الكون في هذا الحرف، أما في قصة "المعجزة السرية" فيقر بوجود الرب في الحرف لكنه يعدم رؤيته فيه. ورغم تردده في الفصل بين المفهومين أو بالأحرى بين الكلمتين، إلا أنه ما ينفك يفسر أحدهما بالآخر. لاسيما و أنـــه لا يصف ظاهر الألف بقدر ما يصف باطنه، فقد بكت عيناه عندمـــا رأى "ذلك الشـــيء الخـــفـــي و الحدسي"[4].

[1] فصوص الحكم للشيخ محيي الدين ابن عربي، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي ، لبنان ، (السنة و الطبعة غير واردتين) ص 7.

[2]« Dieu est dans l'une des lettres... » Voir : Fictions, p 154.

3 وردت الجملتان (للحلاج و الجيلي) في كتاب الشيخ: الكسنزان الحسيني، محمد عبد الكريم، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف و العرفان، دار آية بيروت ، الطبعة الأولى، 2005، الجزء الخاص بحرف الحاء، على التوالي، ص297 و 299

[4] الألف، ص 154.

من هنا، فإن بورخيس لم يحاك فنيا مشهد الرؤية العينية للحرف فقط، (الألف/ هو)، و لكنه حاكى أيضا مواصفات أخرى لألف ابن عربي، الذي يرد في كتبه بأنه قرين الأحدية أي فردانية الله و وحدانيته، و أنه يضمر سرّ الألوهية؛ فمثلما أن الله أحد صمد يتعلق كل الخلق برحمته و لطفه، كذلك الألف تتعلق به كل الحروف الأخرى، و لا يتعلق هو بها، لذلك عدّه (قيوم الحـــروف). يقول "... لما كان الألف يسري في خارج الحروف كلها سريان الواحد في مراتب الأعداد كلها لهذا سميناه كتاب الألف و هو قيوم لحروف و له التتريه و القبلية و له الاتصال بالبعدية فكل شيء يتعلق به و لا يتعلق هو بشيء ."[1]

لم يعد الحرف نقشا يرسمه القلم خطيا، أو رمزا مطبوعا بتعريف اللغويين، و إنما غدا سرا، لأنه ليس مجرد صورة شكلية لصوت و إنما هو صورة ذات باطن، فكأن شكل الحرف هو حجابه الذي يخفي مكنونه، لأن سره الدفين في الباطن، مودع "في النقط"[2] على حد قول الدكتور "عبد الحميد صالح حمدان". هذا الاهتمام بالباطن يوليه بورخيس أهمية قصوى، إذ يبطل سحر مشاهدة الألـــف الظاهر في القبو، بالكشف عن أسرار أكثر تعقيدا ظهرت في باطن الحرف. فكأنه لم يتخذ من ألفه سوى حجابا ليسترسل في الكلام عما استودعه من صور. و من ثمة، تتحول الرؤية البرقية السريعة لشكل الألف إلى مشاهدة طويلة لمظاهر متعددة تختلف أمكنتها و أزمنتها.

و صنو ابن عربي الذي وضع كتابين أحدهما حول حرف "الألف" و الآخر حول حرف"الباء"، ألّف بورخيس قصتين، اختار لإحداهما الحرف الأول من الأبجدية العبرية على حد قوله، و عنْـــوَن قصة أخرى بــ "يانصيب بابل"، التي سخر مقدمتها لتمجيد حرف الباء، من خلال شخـــصية يعرضها القاص بملامح يهودي من سبي بابل، قُطِعت سبابته، تحمل وشما قرمزيا على بطنـــها، هو عبارة عن حرف "بيث" و هو ثاني حرف في الأبجدية العبرية، و يقابله الباء في الحروف العربية. غير أن هذا الــ "بيث" هو حرف غير عادي، لأنه يمنح الشخصية "في الليالي التي يكتمل فيها القـــمر بدرا، سلطة على الرجال الذين يحملون رمز حرف "غيمل" لكنه يخضع(ها) لرجال حرف "الألف"، الذين يدينون بالطاعة في الليالي غير المقمرة لأولئك الموسومين برمز حرف "غيميل" ".[3]

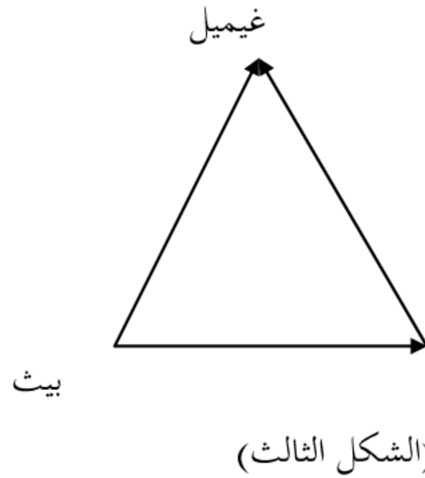
[1] ابن عربي ، كتاب الألف ، ص 49 . و يقول أيضا في كتابه الفتوحات المكية في جزئه الأول " الألف ذات الواحدة لا يصح فيها اتصال شيء من الحروف إذا وقعت أولا في الخط. فهي صراط مستقيم ، صراط التنزيه و التوحيد » نقلا عن موسوعة الكسنزان، الجزء الأول الخاص بحرف الألف، ص 50 .

[2] يقول الدكتور عبد الحميد صالح حمدان " العارفون يسمون الحروف : أرض الكلام، والنقط : جبال الحروف، وأسرارها مستودعات في النقط" انظر كتابه : علم الحروف و أقطابه، نقلا عن المرجع السابق، الجزء الخاص بحرف الحاء، ص 316 و 317.

[3]« Les nuits de pleine lune, cette lettre me donne le pouvoir sur les hommes dont la marque est Ghimel, mais elle me subordonne à ceux d'Aleph, qui les nuits sans lune doivent obéissance à ceux de Ghimel. » Voir :

في ضوء هذا الثالوث الحرفي، يحاول بورخيس استثمار المعاني الخفية للحـــروف العبرية في نص قصصي، مستعينا بدلالاتها الرمزية مثلما تجسدت في التوراة. فقد ربط بورخيس حرف البيث بالقوة و حرف الألف بالطاعة، و جعل أحدهما ذا سلطة على حرف "غيميل"، و الآخـــر خاضعـــا له. و المتأمل في الصفات المسندة للحروف يجد أن كل واحد منها خاضع للآخر، و لا أحد منها ينفرد

بالسلطة المطلقة، طالما أن علاقته بالحرف الثاني تجعله مواليا له، مثلما يمكن أن نوضحـــه في هـــذا الشكل:



(الشكل الثالث)

كل حرف يبدو منفردا بالسلطة، و في الوقت نفسه، خاضعا لتبعية حرف آخر. و هو ما يتساوق مع موضوعة القصة التي تقوم على وصف نظام اجتماعي تحكمه المصادفة "مع إلغاء كل إمكـــانية للإرادة الحرة أو حرية الإرادة."[1] حسب تحليل الباحثة "بياتريث سارلو" لهذه القصة. لكنه لا يتساوق مع صفات الألف التي منحها بورخيس لهذا الحرف في نصه السابق (الألف). بل على النقيض من ذلك، يفتقد الألف في قصة "يانصيب بابل" للاستقلالية، على خلاف الألف المشاهَد في القبو من قبل بورخيس الشخصية، و على خلاف الألف العربي أيضا الذي يعد حرفا متبَعا لا تابعا، لأن منه اشتقت الحروف.

غير أن بورخيس بتأثير التوراة، يهب البيث سلطة، و حرف "غيميل" هيبة، يذعن له الألـــف طائعا، باعتباره يمثـــل حركة وتحول عبور و اجتياز: ذهاب و إياب. و هي الســـمة التي تبـــدو

Fictions, p 61.

[1] سارلو، بياتريث، بورخيس كاتب على الحافة، ترجمة خليل كلفت، مطبوع كتاب هدية من المترجم، ص 69.

مرسومة في النص، من خلال اتجاه الحرفين الآخرين ألف و بيث نحو غيميل. و مهما يكن، فـــإن الحرف عنـــد بورخيس يقتـــرن دائما بانبعاث طاقة سحرية منه، أو هالة خـــارقة، فقد غـــذت الشخصية القصصية الأسيرة فجأة لامرئية، حيث لم يعد الناس يلمحها، بفضل سلطـــة "بيـــث". و يبدو هذا الموقف الأدبي راسخا عند بورخيس في تعامله مع الحروف تعاملا توراتيا، يضفي عليه مسحة صوفية إسلامية، بتأثير من ابن عربي، و هو التمازج الفني الذي يضفـــي عـــلـــى النـــص البورخيسي غموضا و انسدادا في مسالك السطور لبلوغ المعنى.

1-2- المكاشفة / المشاهدة:

إذا كان ابن عربي قد ذكر أن الحق أشهده قائلا إن "الحروف موسى و الألف العصا "[1]، فإن بورخيس أراد أن يصنع من ألفه العبري معجزة أدبية كمعجزة الألف العربي الذي احتـــوى كـــل الكون و سر الألوهة. وعليه، تتحول محاكاة المشاهدة التي تتسم بسحرية المرئي إلى محاكاة الوصف الذي يتطور عبر أسطر القصة البورخيسية إلى تبني نفس الطرح الصوفي الإسلامي حـــول حـــرف الألف، إذ يغدو كل العالم ألفا، و يغذو الألف مرآة صغيرة تجلي كل الأفعال و المشاهِـــد العامـــة والخاصة التي تراءت لبورخيس الشخصية في نقطة واحدة فقط. يقول:

" ففي تلك اللحظة العملاقة، رأيت ملايين الأفعال الممتعة و الوحشية و لم يذهلني أي منها بقدر ما أذهلتني مسألة أنها جميعا احتلت نفس النقطة دون تراكب و دون شفافية ."[2]

من جديد يبطل بورخيس سحر المشهد ليعرض سحرا أقوى منه و أشد فتنة، فقد تجلت كـــل الصور "ملايين الأفعال" في نقطة واحدة دون تراكب. و بالتالي، يزول الإندهاش برؤيـــة الألـــف، لتحل محله صدمة مشاهدة كل الكون، و قد تجمع في نقطة واحدة. إنه باختصار تجلي الكـــون في صور متكثرة، صدرت جميعها عن جسم واحد صغير جدا. أي إن القاص يمزج النقطة وصفا صوفيا، باعتبارها "سر الأسرار" و الفيض الذي انبجس منه العالم. و باعتبارها أيضا الواحد الذي انبـثقت منه/ فيه الكثرة _ وهو ما سنراه لاحقا_

[1] ابن عربي كتاب مشاهدة الأسرار القدسية و مطالع الأنوار الالهية، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العالمية للنشر، لبنان 2006، ص217.
[2] الألف، ص 152 .

و قد ورد هذا طرح لدى المتصوفة بإسهاب خاصة لدى الشيخ ابن عربي، إذ تستأثـر النقطــة باهتمامه، و يفرد لها تحليلات واسعة في خطابه الصوفي، كما ورد موضوع النقطة أيضا في كتابات العديد من رجال الصوفية المسلمين، من ذلك مثلا الحـــلاج الذي يرى أن " علم الألف في النقطة، و علم النقطة في المعرفة الأصلية في الأزل، و علم الأزل في المشيئة، و علم المشيئة في غـــيب الهـــو، و غيب الهو "ليس كمثله شيء"[1].

كما أن النقطة كثيرا ما تقترن في كتب المتصوفة بالألف، باعتبارها مصدرا له و لنشأة الكون أيضا[2]. وهو ما يتجـــلى في قول ابن عـــربي عندما يصف الألف بأنه" نقطة الدائرة و محيطـــها، و مركب العوالم و بسيطها"[3]، و يقول في موضع آخر من الفتوحـــات المكية إن "أصـــل الأشكال الخط، كما أن أصل الخط النقطة والخط هو الألف، فالحـــروف منه تتركـــب وإليه تنحـــل فهو أصلها "[(4)].

إذن، فالنقطة عنده هي أصل للحرف و الخط و الكون معا. هذا التصور الصوفي تجسّـد عند بورخيس وصفا و سردا في قصته، عندما رأى في نقطة واحدة (الألف) قارات و أحياء و صحاري و أزمنة مختلفة، كما رأى أيضا كل الحروف و في جميع صفحات الكتب عبر ألفه الذي تجلى نقطة استوعبت كتابات و جغرافيا و تاريخ وذكريات متنوعة:

"رأيت البحر الزاخر، رأيت الفجر و المساء، رأيت الحشود في أمريكا، رأيت نسيـــج عنكبوت

فضيا في مركز هرم أسود، رأيت متاهة محطمة (كانت لندن) رأيت عيونا متجاورة لا تنتهي تتفحص نفسها في كأنها تنظر في مرآة، رأيت كل مرايا الكوكب بيد أن أيا منها لم تعكس صورتي، رأيت في فناء خلفي بشارع "سولير" بلاطا كنت رأيته منذ ثلاثين عاما في دهليز منزل بـــ "فراي بنتوس" رأيت عناقيد، جليدا، تبغا، عروقا معدنية، بخار ماء، رأيت صحراوات

---

[1] قاسم محمود،عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، منشورات رياض الريس، بيروت، الطبعة الأولى 2002، ص 117.

[2] يعرف الشيخ محمد بهاء الدين الألف بأنه " أصل الحروف وأولها ، ومنها تألفت . فلها مرتبة الأولية ، وحقيقة الأحدية ، وإطلاق الجمعية . وهي الحضرة المحمدية، وامتدادها من نور نقطة الذات " كما يرد وصف الألف مقترنا بمصدريته النقطة عند الشيخ محمد أسعد الخالدي كالآتي ": هو النقطة الواحدة الممدة كل مكون ، ولهذا كانت أول الحروف النورانية ، لا يكون معها شيء ، وهي معنى الوحدة القائم في رتبة الواحد ولا يختلف الشيخ ابن علوية المستغانمي في تعريفه للألف عمن سبقه، إذ يرى في كتابه "الأنموذج الفريد المشير لخالص التوحيد" أن النقطة هي مصدره الأول قائلا "أول ما تجلت به النقطة ، وظهرت به ظهوراً يقتضي التعريف هو وجود الألف ، فجاء على صورة التنـزيه أقرب منه للتشبيه ، ليكون موجوداً في كل الحروف بصفته مبايناً لها بحقيقته . ثم اعلم أن ظهور الألف من النقطة ليس معللاً بشيء وإنما رشحت النقطة به فكتب الحُسن على وجناتها ألِفاً كما ترى . فالألف الأصلي ليس هو أثر القلم، ولا من متعلقاته ، إنما هو ناشئ من ميلان النقطة عن مركزها الأصلي ، ومهما سالت منها رشحة نشأ عنها ألف لا غير . وقولنا لا يتعلق به القلم ، أي لا إيجاداً ولا استمداداً لاستقامته وتنـزيهه عمّا وُجد في بقية الحروف من الاعوجاج والاحتداب وغير ذلك" . و يرد وصف الألف عند الشيخ محمد أسعد الخالدي كالآتي ": هو النقطة الواحدة الممدة كل مكون ، ولهذا كانت أول الحروف النورانية ، لا يكون معها شيء ، وهي معنى الوحدة القائم في رتبة الواحد "، انظر : الكسنزاني الحسيني ، محمد، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف و العرفان، الجزء الأول ، ص 51 و 52 .

[3] المرجع السابق، ص 54 .

4 - الشيخ ابن عربي – الفتوحات المكية – ج 2، نقلا عن : المرجع السابق، ص 53.

استوائية محدبة و كل حبة من رمالها، رأيت في "انفرنس" امرأة لن أنساها، رأيت فروة الرأس العنيفة و الجسد المتشامخ، رأيت سرطانا في الصدر، رأيت دائرة من الطين الجاف محل شجرة في الطريق، رأيت منزلا في "ادروجيه" و نسخة من أول ترجمة انجليزية لبلينيوس، قام بها فيلمون هولاند، رأيت في ذات الوقت كل حرف في كل صفحة (في الصغر كنت أتعجب لأن حروف أي مجلد مغلق لا تختلط و تضيع أثناء الليل)، رأيت الليل و النهار معا، رأيت غروبا في "كريتارو" لاح كأنه يعكس لون وردة في "بنجالا"، رأيت غرفة نومي خاوية..."[1]

إن ما ورد مكثفا في لغة المتصوفة و بالذات في الخطاب الصوفي لابن عربي حول حرف الألف الذي استودعت فيه كنوز الأسرار، يحاول بورخيس تفكيكه و توسيعه إلى عناصر سرد سحرية في خطاب تخييلي يغرق في الغموض. ذلك أنه يعمد إلى طمس موضوعته ليجعل منها استعارة مفتوحة على كافة الاحتمالات، دون أن يحيد عن مواصفات أطر النص المصدر، بل إنه يتبنى نفس الاصطلاحات الصوفية و يدمجها دمجا في نسيج قصته.

إن حرف الألف يغذو عنده "نقطة في الفضاء تحوي كافة النقاط" [2] و تترائ فيها كل الموجودات بما في ذلك الحروف الأخرى المطوية في الكتب، و الأرض كلها، فيرى "الأرض في الألف و الألف في الأرض مرة أخرى، والأرض في الألف" [3]، واصفا كل ذلك بألفاظ تطغى عليها مسحة صوفية من قبيل: "شعرت بقدسية لا نهائية و بحزن لا نهائي"، أو في قوله "رأيت منظومة الحب و التحول بعد الموت"، أو "و بكيت لأن عيني رأتا ذلك الشيء الخفي الحدسي الذي ينتحل البشر اسمه مع أن أيا منهم لم يره: الكون كما لم يدر بمخيلة أحد"[4].

لقد تدفق كل الكون من نقطة واحدة، و تحول الحرف الظاهر إلى مُظهِر لكل الأرض. معنى هذا، أن "ألف" بورخيس لا يختلف في جوهره عن ألف ابن عربي الذي وصف مقامه بأنه "مقام الجمع" لأن منه تتركب العوالم على حد قوله، فهو يشكل النقطة و محيطها، و "يخفي اسمه في جميع المراتب"[5]. كذلك صنع بورخيس حين جمع كل مشاهد الكون في نقطة الألف، فراح يعددها مشهدا مشهدا و قد تركبت جميعها في نقطته و اختفت في باطنه.

كما يتقاطع ألف بورخيس أيضا مع "هو" ابن عربي، من حيث الانبثاق الضـــوئي

[1] الألف، ص 153.
[2] المصدر السابق، ص 149.
[3] المصدر السابق، ص 154.
[4] كل هذه الاستشهادات الثلاث مأخوذة من المصدر السابق، ص 154.
[5] ابن عربي كتاب الألف، ص 49.

المفاجــــئ، و انبجاس السرّ الذي انكشف في المرئي. فقد تجلى هذان الحرفان فجأة للشيخ الأندلسي، و تحققت له المشاهدة، أي مشاهدة[1] "ظاهر الهوية الإلهية شهودا و باطنها شهودا محققا" على حد تعبيره. أما بورخيس الشخصية، فقد شاهد ألفا، و من هذه المشاهدة تحققت له المكاشفة، لأنه أدرك عبر الحرف المرئي سرا معنويا، و هو الكون كما لم يره أحد، على حد قوله، أي حقيقة معنوية لماهية موضوعية. و بالتالي، جاء نص الكاتب الأرجنتيني ترجمة أدبية لأفكار ابن عربي الصوفية.

من جانب آخر، يملأ الحرف بشكل عام، حضورا مميزا في الخطاب الأدبي البورخيسي، بل يمكن القول، إن القاص لا يوظف شخصيات بشرية في نصوصه بقدر ما يوظف الحروف و الكتب و المخطوطات الملغّزة. ففي قصة " مكتبة بابل" يتحدث السارد عن حروف موجودة بظهر كل كتاب، لا تقول شيئا، فهي "لا تشير أو تنبئ بما سوف تقوله صفحاته." [2] كما يوجد بهذه المكتبة كتاب قوامه ثلاثة حروف فقط، و هي (mcv) تتكرر " بطريقة شريرة من السطر الأول إلى السطر الأخير."[3] إضافة إلى كتاب آخر هو مجـــرد متاهة من الحــــروف، لكن الصفحة قبل الأخيرة تقول " أيها الزمن أهرامك" [4]. و كتاب ثالث يحتوي على صفحتين من السطور المتجانسة لم تفكك شفرته إلا بعد مرور قرن، إذ تم تحديد اللغة، التي كانت عبارة عن " الجوارانية بلهجة سامويدو – ليتوانية بتصريفات من العربية الفصحى."[5]

ويرى بورخيس أن هذه الحروف المشفرة تنبثق عن اللغة العبرية، و إن كان لا يسميها بالاسم لكنه يشير إلى طبيعتها المكونة من خمسة و عشرين حرفا، واصفا إياها بأنها " لا تسمح بهراء مطلق واحد. فلا طائل تحت الزعم بأن أفضل مجلد في القاعات العديدة التي أديــــرها عنــــوانه " رعد ممشط"... أو ثالث يحمل عنوان " Axaxaxas mlo". هذه العبارات التي تلوح غير ذات معنى للوهلة الأولى تحوي بلا شك ما يبررها ككتابة سرية أو موازاة رمزية؛ هذا

[1] يفرق ابن عربي بين ثلاثة مصطلحات صوفية و هي التجلي و المشاهدة و المكاشفة. أما المشاهدة فتكون مع التجلي و تكون مع غير التجلي. و التجلي يكون مع المشاهدة و مع غير المشاهدة. و هما لا يكونان إلا مع المكاشفة. في حين أن المكاشفة هي إدراك معنوي مختصة بالمعاني. فالنفس في المكاشفة تدرك المعاني المتمثلة للحقائق الإلهية لا ماهيتها الموضوعية كما في المشاهدة، لذلك كانت أكمل من المشاهدة. و أخيرا التجلي، هو نفس محتوى المكاشفة لكنه يختلف عن سائر الأشكال من حيث الكيف فقط. و فيه يدخل رمز النور بدلا من رمز الحجب. فالتجلي عبارة عن ظهور نوراني للذات الإلهية و صفاتها و للأمور الروحية و الإلهية. انظر: كتاب بلاثيوس، ابن عربي حياته و مذهبه، ص 212 إلى 214.

[2] الألف، ص 62.

[3] المصدر نفسه، ص 63.

[4] المصدر نفسه، ص 63.

[5] المصدر نفسه، ص 65. و للعلم فإن اللغة الجواراني هي لغة الباراغواي الرسمية، كما تنتشر في شمال الأرجنتين و شرق بوليفيا و جنوب و شمال البرازيل. و يتحدث بها في العالم 6 ملايين نسمة، و هي تكتب بأبجدية لاتينية، و تعد ثالث لغة بعد اليونانية و اللاتينية من حيث أهميتها كمصدر للكلمات العلمية في حقل النباتات و الحيوانات .

الليتوانية لغة تنتمي للغات الهندوأوروبية، و صارت لغة ليتوانية رسميا ابتداء من عام 1918، و تنشر في ليتوانيا و بعض الضواحي في روسيا و بيلوروسيا و كازاخستان و إسبانيا و غيرها. نقلا عن موسوعة ويكيبيديا على الشبكة الإلكترونية.

التبرير لفظي و مفترض وجوده في المكتبة. فأنا لا أستطيع أن أنظم رموز (هكذا) :

"dhcmrlchtdj "

إلا و تكون المكتبة المقدسة قد نصت عليها وانطوت على معنى رهيب في واحدة من لغاتها السرية. و لا يستطيع أحد أن ينطق بمقطع واحد لا يكون مفعما بالحنان و الخوف؛ لا يكون اسما قادرا لإله في واحدة من تلك اللغات."[1]

و رغم أن بورخيس لا يسمي هذه اللغة، إلا أن دلائل عديدة توحي بأنه يلمح إلى اللغة العربية، لسان القــرآن الكريم، الذي افتتحت بعض سوره بحروف لا تخلو من معنى رغم أنها تظل غامضة تقاوم كل تفسير. و من هذه الدلائل إيماءات الكلمات التي ذكرها السارد مثل المقدس، و وقع الحروف عند نطقها و المعنى الرهيب الذي تحمله. فضلا عن حديثه في النص عن لغة "مستخدمة على بعد أميال إلى اليمين" مثل نظام اللغة العربية.

و في قصة "الخالد " نقرأ أن بطل القصة يتبعه أحدهم في رحلته بحثا عن الخلود، و ذات يوم يكتشفه "عند مدخل الكهف مستلقيا على الرمال يخط و يمحو، على نحو أخرق، صفا من الرموز كانت كحروف الأحلام، عندما يهم المرء بفهم معناها يختلط ببعضها البعض. في أول الأمر، ظننت أنها كتابة بدائية، ثم رأيت أن من العبث تصور أن يعرف الكتابة بشر لم يعرفوا الكلام."[2]

انطلاقا من هذه الأمثلة يتضح أن بورخيس يتعامل مع الحروف كأسرار مغلقة، تبطن معنى خفيا، و أحيانا يوظفها على أنها أسرار في ظاهرها أيضا بحيث لا تفهم و لا تقرأ، و بالتالي فهي أشبه بلغز في مبناها و معناها. و لا نحاول هنا أن ندعي استعطاء بورخيس من النص الصوفي في هذا المجال، لكن ذلك لا يمنع أن وصف الحروف بالأسرار المغلقة التي يصعب فكّ طلسمها، قد ورد فعلا لدى المتصوفة المسلمين في تعاطيهم مع قراءة فواتيح بعض السور القرآنية. و في هذا السياق، يقول الحلاج "في القرآن علم كل شيء، و علم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور."[3]

و للعلم، فإنه في الفصل الخاص بالطواسين، يكتب الحلاج حروفا لا تبدو واضحة و لا يمكن فهم معناها، و هو ما يتماثل بصنعة بورخيس الذي يرتب حروفا في هذه القصة بطريقة تبدو غير

[1] المصدر نفسه، ص 69.
[2] المصدر نفسه، ص 111.
[3] الحلاج الأعمال الكاملة، ص 121.

منسجمة و لا تفضي إلى معنى واضح. و يسمي بعض المتصوفة حروف أوائل السور بالحروف المقطعة، و قد اختلفت التأويلات حولها فهناك من يصفها بأنها أسماء الملائكة مثل ابن عربي، و هناك من يرى أنها أسماء الله تعالى، لكن معظمهم اتفقوا على أنها رموز و إشارات غامضة، لأن "كل حرف منها يدل على معاني كثيرة كالآيات."[1]

أما في نصوص بورخيس فنجد تقطيعا غير متكافئ للحروف (mcv) أو (Axaxaxas mlo) و قد جمعها القاص في وحدة لفظية لا تحمل معنى، بل إنها تشكل شذوذا لغويا لا ينتمي لأي لغة، و ذلك لأن الكاتب يود خلق حروفا مشفرة شديدة الترميز لإبطال أي محاولة للتأويل، لربما، كنوع من المحاكاة لحروف فواتح السور بالقرآن، ذات الأسرار التي لا يعلمها إلا الله.

و ما يبرر هذا الإحتمال أن بورخيس نفسه يصف الكلمات الغريبة التي أوردها بأنها كتابة سرية ذات معنى رهيب، تنتمي لمكتبة مقدسة (لغة مقدسة/كتاب مقدس)، حيث يشكل المقطع فيها اسما قادرا لإله، في لغة لا يُعرِّفها و لا ينسبها هذه المرة للعبرية، بل يتعمد تقديمها نكرة، و هي مواصفات توحي جميعها أن القاص لا يتحدث عن كلمات شاذة وضعها بشر، و إنما كلمات ذات معنى خفي وضعها إله. كما يورد في ذات القصة أن تفكيك شفرة أحد الكتب استغرقت قرنا، تبين في الأخير أنها لغة مركبة من الجوارانية و الليتوانية، بتصريفات العربية الفصحى. و في هذه الكلام إشارة إلى الأفق اللغوي المتعدد الذي تتحرك فيه مخيلة القاص، حيث لا تغيب عنه لغة القرآن الكريم.

و حاصل تحصيل ما تقدم، فإن النص الصوفي و مصدره (القرآن) لا يمكن نفيهما عن ثقافة الكاتب، و يمكن القول، إن ألف بورخيس العبري لا يختلف عن ألف ابن عربي العربي، فكلاهما استوعبا الكون، و كلاهما تجلت فيه كل الحروف و كل الخطوط و السطور، غير أن القاص اللاتينوأمريكي، يتناقض في نصه، حين يجمع في صفحتين متتاليتين بين فكرة الكثرة المتجمعة في واحد (رؤية الكون في نقطة الألف) المستمدة من عقيدة التوحيد الإسلامية، و بين فكرة تجسيد الألف لمبدأ "الكثير في القليل" المستوحى من الصوفية اليهودية، باعتبارها المصدر الأول لقصته.

و رغم أن هناك قرائن لغوية و وصفية و تعليقية كثيرة تؤكد حضور المتن الصوفي لابن عربي في نصه، ناهيك عن اعتماده مبدأ الكثرة في الوحدة لا الكثرة في القليل، مثلما يدّعي، إلا أن

[1] موسوعة الكسنزان، الجزء الخاص بحرف الحاء (الأول)، ص 333.

بورخيس يشتت انتباه القارئ بين عدة إحالات و يقوده إلى طريق مسدود. و كأنه يعي صنيـــعه، و يدرك خطورة و صعوبة تحويل نص صوفي إسلامي إلى قصة في بيئة ثقافية و اجتماعية و عقائدية مختلفة، فإنه يصف نصه بأنه مجرد "... تقرير... دنسه الأدب و الزيف."[1]

تتطور قصة "الألف" من سرد حدث عادي (الحديث عن صديقة متوفاة و عن قريبها)، إلى سرد حدث خارق (رؤية حرف الألف و الكون)، و بهذا التحول يُحدث النص وثبة كبرى في معناه، و يتجاوز تخوم الدلالة الأدبية إلى أفق المعنى الصوفي بتعقيداته و غموضه و رموزه، و يبدو أن إسراف بورخيس في الغموض جعله يستدعي مفاهيم النص المصدر، و أحيانا يستبدل لغته بوصف، ظاهره أدبي و باطنه صوفي. من ذلك مثلا حرصه على ترتيب أفعال الزاهد التي تترقى من المشاهدة إلى المكاشفة.

إن الحرف المرئي لم يكن سوى ستارا حجب حقيقة كبرى خلفه، و من ثمة فسِرُّه لا يكمن في ظهوره أو في شكله النوراني الذي تجلى به بل يكمن فيما هو محجوب وراءه : الكون كما لم يدر بمخيلة أحد. و يقابله عند ابن عربي: الألوهة. و ههنا أيضا يلتقي بورخيس بالمتصوف الأندلسي عندما اقتبس منه معاني المشاهدة و المكاشفة عبر رؤية الحرف، و عندما اتخذ من الألف وعاء لمعاني خفية مودعة فيه، لكنه يحوِّل الموضوع المخبوء فيه إلى شيء مادي (الكون)، و إن صرح في مقدمة قصته أن غيره رأى فيه الإله.

1-3- الألف في حجر العمود:

لكن لماذا اختار بورخيس رؤية حرف الألف بالذات و ليس حرفا آخر؟

يجيب بورخيس لأن " الاسم كما هو معروف هو اسم أول حرف في أبجدية اللغـــة المقدســـة.

و لا يبدو أن إطلاقه على دائرة قصتي من قبيل الصدفة. في القبالة اليهودية، يعني هذا الحرف الـــ (En Soph)

الألوهة المطلقة و غير المحدودة. و قيل أيضا أنه له هيئة رجل يشير إلى السماء و الأرض مبينا بذلك أن العالم السفلي هو مرآة و خريطة العلوي."[2]

[1] الألف، ص 152.
[2]الألف ، ص 156.

هذا التعقيب التبريري يمرر عبره بورخـــيس، إذن، مصدرا آخـــر من مصادره، و هو الكبالية أو القابالاه، والتي ترد في القصة بلفظة القبّالة مرتين، حيث نعثر عليها في موضع آخر على لســـان الشخصية القصصية "كارلوس أرخنتينو"، قائلا "...سترى الألف، الكون المصغر عند علماء القبّالة اليهود و السيميائيين القدامى، صديقنا المحدد الأمثل، الكثير في القليل."[1] لكن المـــثير للتســـاؤل أن بورخيس يذكر القبّالاة، و لم يذكر كتاب التوراة ـــو إن كان قد استشهد به في تعليقه على قصيدة "كارلوس أرخنتينو"ــ رغم أنه ورد فيه ذكر الألف في العهد الجديد، كالآتي:

ــ سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي 8:1

" أنا هو الألف و الياء، البداية و النهاية، يقول الربٌ الكائن و الذي كان و الذي يأتي، القادر على كل شيء".

ــ سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي 11:1

" أنا هو الألف و الياء، الأول و الآخر. و الذي تراه،أكتب في كتاب و أرسل إلى السبع الكنائس في أسيا..."

ــ سفر يوحنا اللاهوتي 6:21

ثم قال لي " قد تم، أنا هو الألف و الياء، البداية و النهاية"

ــ سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي 13:22

" أنا الألف و الياء، البداية و النهاية، الأول و الآخرة"[2]

يتضح من خلال هذه الاستشهادات أن الألف حرف مقدس في التـــوراة كذلك، و هذا ما لم يذكره بورخيس الذي يلح بتكراره للقبّالاة على أنها المصدر الرئيسي الذي أوحـــى له بكتابة هذا النص. و للعلم، فإن القبّالاة هي مذهب يهودي متشدد. و يعرّفها الدكتور المصري "عبد الوهـــاب المسيري" (1938-2008) رحمه الله، بأنها اسم مشتق من كلمة عبرية تفيد معنى التواتر أو القبول أو التقبّـــل، ثم أصبحت الكلمة تعني ابتداء من القرن الثاني عشر أشكال التصوف المتطورة و العلم الحاخامي. ومن هنا، صارت القبالاة تطلق على التراث الصـــوفي اليـــهودي الذي وضـــع " أسس التفســـيرات الصـــوفية الحلولية في الزوهار و الباهير و غيرهـــا من الكتب، و حـــلّ محـــل التوراة و التلمود."[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 151.

[2] العهد الجديد، موقع الأنترنيت

[3] موسوعة اليهود و اليهودية الصهيونية، نموذج تفسيري جديد، المجلد الخامس ، الجزء الثاني، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 1999 ، ص 131 و ما بعدها .

و خلافا للتصوف التوحيدي، يصدر هذا الضرب من الصوفية اليهودية عن فكرة حلول الاله في الطبيعة و الانسان والتاريخ، و يرمي إلى محاولة معرفة الإله بهدف التأثير في الذات العلّية حتى تنفذ رغبات القبّالي و المتصوف.[1] و هو ما جسّده بورخيس بذكاء في قصته، حين أسند كتابة الشـــعر لرجل "غير فعال"، و ذي نشاط عقلي "متصل و متأجج و متقلب و غـــير ذي جـــدوى علـــى الاطلاق"[2] مثل شخصية "كارلوس أرخنتينو" الذي سخّر الألف لخدمته، لينفذ له رغبات أدبيـــة مبتذلة تبعا لذوقه الذي يفتقد للجمالية الشعرية .

و للأبجدية العبرية قداسة خاصة عند القبّاليين، لأنها تلعب دورا في عملية الخلق و تنطوي حسب اعتقاداتهم، على قوى غريبة قوية و معان خفية. و يرى الدكتور المسيري أن الأحرف الأربعة التي تكون اسم يهوه (تتراجرماتون) تنفرد بمنزلة خاصة لديهم. "و من هذا المنطلق، فإن الحروف تنقسم بصفة عامة إلى ثلاث مجموعات: المجموعة الأولى الهمزة (رمز الهواء) و المجموعة الثانية الميم (رمـــز الماء)، و المجموعة الثالثة الشين (رمز النار). و بامكان الخبير بأسرار القبالاة أن يفصـــل الحـــروف ويجمع معادلها الرقمي ليستخلص معناها الحقيقي كما كان من الممكن جمع الحروف الأولى من العبارات و أن يقرأ عكسا لا طردا ليصل المرء إلى معناها الباطني."[3]

و استنادا إلى ما تقدم، نحسب أن إشارة بورخيس إلى القبّالاة ليست وهمية، و لا زائفة، و أنه يقصد فعلا الحرف العبري الألف، رمز القوة و الصيرورة في التصور القبّالي. لكن الألف المجسّد في القصة ليس ألفا عبريا خالصا، لأن خلفيات القصة ليست محصورة في مذهب القبّالاة لوحده، بل في خلفيات أخرى متعددة متداخلة، كوّنت منظورا متعدد الأفق، هو حاصل تقاطع مقروءات مختلفة، مما لا يعدم أثر التصوف الإسلامي المستتر قي القصة والممثّل بابن عربي، سواء على مستوى تطابق مشهد الرؤية، أو على مستوى تماثل تفاصـــيل الوصف، مثلما سبق ذكره، و هو ما يجعل الكاتب الأرجنتيني يخفق في حجب مصـــدره الذي يتستر عليه، عندما يقول :

[1] يرى الدكتور عبد الوهاب المسيري رحمه الله،أن المتصوف اليهودي الذي يدين بالقبالاة لا يتجه نحو تطويع الذات الانسانية الفردية و خدمة الإله، و إنما يحاول الوصول إلى فهم طبيعة الإله من خلال التأمل و المعرفة الإشراقية الكونية (الغنوص أو العرفان) بهدف التأثير في الاله و التحكم الأمبريالي في الواقع. و من هنا كان ارتباط التصوف اليهودي أو القبّالاة بالسحر. انظر : المرجع السابق، ص 132 .
لكن الملاحظ من عرض الدكتور المسيري لتاريخ و أفكار هذا المذهب أن أشهر رواده هم من اليهود الذين سكنوا إسبانيا أو المغرب أمثال إبراهيم أبو العافية (1240-1292) الذي استفاد من أفكار الدين الاسلامي، إضافة إلى اسحق ابرابانيل (1508-) و هو الآخر يهودي من بلاط اسبانيا و موسى كورديرو (1522-1570) و هو قبّالي من أصل إسباني، و يوسف بن طبول (1545- القرن السابع عشر) قبالي من المغرب و يعقوب أبو حصيرة (1807- 1880)، و غيرهم و لربما يكون هؤلاء القباليون قد استفادوا من أفكار التصوف الإسلامي التي كانت منتشرة في المنطقة في شرحهم للتامود و هو ما يستدعي الاهتمام بالبحث في هذا الموضوع.

[2] الألف، ص 141.

[3] موسوعة اليهود و اليهودية الصهيونية، المجلد الخامس ، الجزء الثاني، ص 132.

" و كنت أود معرفة ما إذا كان كارلوس أرختنينو قد تحيز هذا الاسم أم أنه قرأه مطبقا على نقطة أخرى تجتمع فيها كافة النقط، في واحد من النصوص التي لا تحصى و التي كشف له عنها ألف منزله. و أعتقد أن ثمة (أو كان ثمة) ألف آخر، أعتقد أن ألف شـــارع"جاراي" كان ألفـــا زائفا."[1]

إنه يشوّش بحرفه القصصي إذن على ألفه، و يشكك في المصدر الذي أعلن عنه (القبّالاة)، إذ يذهب به الظنٌ إلى إمكانية قراءة هذا الألف في مصدر آخر، لكنه لا يرجـــح أي عنوان في هـــذا المقام، بل يبرهن عن شكـــوكه من خلال مخطـــوط يتحدث عن مرآة تنتمي إلى الإسكنـــدر ذي القرنين أو الإسكندر المقدوني، و يذكر صاحب المخطوط أشياء أخرى مثل قدح كيخسرو و المرآة التي عثر عليها طارق بن زياد في برج " ألف ليلة و ليلة"، و هذه الاستشهـــادات المذكـــورة ورد بعضها في حكايات صـــوفية خاصة لدى شعراء الفرس مثل "فريد الدين العطار" و"جلال الديـــن الرومي "، و التي ترجمت بعضها (لجلال الدين) الفكـــر الصوفي لابن عربي حسب تأكيد أكثر من باحث متخصص في هذا الحقـــل مثل" أسين بلاثيوس" و "أبو العلا عفيفي".

و ما يؤكد أثر فكر ابن عربي في " ألف" بورخيس قوله في آخر القصة:

"إن المؤمنين الذين يعمرون مسجد عمرو بالقاهرة ليعلمون جيدا أن الكون حبيس أحد الأعمـــدة الحجرية المحيطة بصحن المسجد المركزي ... و بالطبع؛ ليس بوسع أحد أن يراه، لكن من قربـــوا آذانهم من سطحه أقروا أنهم بعد وهلة سمعوا لغطه الذائب. و يرجع بناء المسجد إلى القرن السابع،

و تنتمي أعمدته إلى معابد أخرى لديانات سابقة على الإسلام، فكما كتب ابن خلدون، في الدول التي يؤسسها البدو لابد من اللجوء إلى الأعاجم في كل ما يختص بالمعمار."[2]

بعد دورة كاملة إذن، من الحديث عن القبّالاة و اللغة المقدســـة، و عـــرض الكثير من أسمـــاء الكتّـــاب و عناوين الكتب، يختتم بورخيس قصته بالحديث عن الاسلام و مسجد عمرو بالقاهرة[3] كخلاصة نهائية يستقر فيها بعد تعب الريبة في مصادر الألف، ليعلن أن الكـــون الذي

---

[1] الألف، ص 156.

[2] الألف، ص 157.

[3] يعد مسجد عمرو بالقاهرة أول مسجد بمصر و إفريقيا كلها أسسه المسلمون بعد فتح هذا البلد، و تم توسيعه لأول مرة على يد مسلمة بن مخلد الأنصاري والي مصر في عهد معاوية بن أبي سفيان. و في عام 564 هجرية و إبان الحملة الصليبية خاف الوزير شاور من احتلال الصليبيين

رآه في ذاك الحرف السحري يعلم المؤمنون أنه موجود في عمود حجري بأول مسجـــد في مصر؛ الأرض التي سكنها من قبْل اليهود واضعو القبّالاة و معتنقوها. و لم يُعـــرف أبدا عبر التاريخ أن هذا العمـــود يصدر منه لغط. و لربما يلمّـــح هنا بورخيس إلى العمود الذي يسمـــى "الحنانة" أي الذي كان يستند عليه الرسول محمد صلى الله عليه وسلم و هو يخطب بمسجده، و قد بكاه هذا العمود عندما فارق الرسول عليه الصلاة و السلام الحياة.[1]

كما نقرأ في قصة "الظاهر" المنشورة في كتاب "الألف" في نسختيه الإسبانيـــة و الفرنسيـــة، أن الظاهر كان "شريانا في مرمر واحد من ألف و مائتي عمود في مسجد قرطبة؛ في قيتو بتيطـــوان؛ في عمق بئر."[2] توحي هذه العبارة أن وصف الألف داخل العمـــد لم يكن عابرا أو وليد تمثيل بلاغي، و إنما هو صادر عن رؤية متجذرة في فكر الكاتب، نابعة من مقروءاته الصوفية الإسلامية. فقد أدمن على دسّ أشيائه السرية في عمق الحجر (عمود، بئر..)، و على اتخاذ عمود المسجد سواء أكان في مصر أو قرطبة، قلبا ينبض بشيء يضخ داخله. هذا الشيء يصفه القاص تارة، علـــى أنه حـــرف الألف، و يصف تارة أخرى على أنه "الظاهر".

و سواء كان بورخيس يوظف كلمة عمود مجازيا أو حقيقة، فإنه عموما، يعود لفكرة الألوهة التي حجبـــها و استبدلها فيما سبق بالكون. و يلمح بذلك إلى أن مصدره لم يكن القبالاة و إنما النص الصوفي الإسلامي. بمعنى أن الألف الذي يقصده ليس ملتفا حسب رسمه العبري مثلما ادّعى ذلك و لكنه مستقيم كالعمود حسب تشكيله العربي. فالكلام ههنا، لم يعد تخمينات أو افتراضات مثلما تعود بورخيس أن يفعل ـــ في هذه القصة و غيرها من القصص ـــ و إنما اتخذ شكل استنتاج يختتم به نصه بعدما وصل إلى نهاية قصته: الألف لا يسكن في قبو منزل أرخنتينو بل في عـــمـــود حجري بمسجد للمسلمين.

للفسطاط فأحرق المدينة و المسجد. و عندما ضم صلاح الدين الأيوبي مصر إلى دولته، أمر باعادة إعمار المسجد من جديد عام 568 هجرية، فأعيد بناء صدر الجامع و المحراب الكبير. و قد ألقى فيه أئمة و علماء كبار دروسا و خطبا أمثال الشافعي و الليث بن سعد و العز بن عبد السلام، و ابن هشام صاحب السيرة و الشيخ محمد الغزالي. و قد نسجت عدة خرافات حول كرامات تحدث بهذا المسجد مثل قصة العمود الذي بنت حوله وزارة الأوقاف قفصا من الحديد، ثم اضطرت بعد ذلك إلى ازالته كليا. فقد شاع أن أحد الأعمدة يحمل أثر ضربة على شكل خط حلزوني أحدثها الخليفة عمر بن الخطاب بسوطه، فعندما استعصى على العمال حمل هذا العمود لنقله من المدينة إلى القاهرقضربه الخليفة عمر فاستجاب. و قد كان الناس يقصدونه للعلاج، و ذلك بأن يمسح المريض العمود بلسانه عدة مرات. كما نسج الناس أساطير اخرى حول عمودين آخرين اتخذهما عمرو بن العاص حكما بين المتخاصمين، حيث كان الانسان الصادق يمر بين العمودين حتى و إن كان بدينا أما الكاذب فلا يعبر بينهما و إن كان نحيلا. لكن تبين تاريخيا أنه في عهد الخليفة عمر و فاتح مصر عمرو بن العاص لم يكن بالمسجد أعمدة لأنها أنجزت بعدهما.

[1] العطار النيسابوريي، فريد الدين، منطق الطير، دراسة و ترجمة الدكتور بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة و انشر و التوزيع، بيروت، 2002، هامش ص 161

[2] « à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l’un des mille deux cents piliers; au ghetto de Tétouan, le fond d’un puit » L’Aleph, p 131

و للعلم، فإن هذه الخاتمة لا تخرق كثيرا توقعات القارئ حين يضع بورخيس ألفـــه في سياقـــه الأصلي (أي المصدر الاسلامي) ، لكنها تفاجئ المتلقي حين يوحد بورخيس رؤيته للألف مع رؤية ابن عربي، بفارق واحد هو أن ابن عربي تحدث بصيغة اليقين، أما الكاتب الأرجنتيـــني فيعلق على خاتمته الاستنتاجية بسؤال يوقظ لديه الحيرة و الريبة من جـــديد. فعندما يسأل ابن عربي الحق عن اسم الحجر الذي استخرجه من البحر، يأتيه الجواب: أن ينظر في كل شيء، ويرفع ابن عربي رأسه فيرى في كل شيء " أ" :

" أشهدني الحق بمشهد نور الستور....ثم أحرق الستور فرأيت العرش و قال لي احمله، فحملته، فقال لي ألقه في البحر، فألقيته فغاب العرش ثم رمى به البحر، فقال لي : "استخرج من البحر حجر المثل" فأخرجته، فقال لي:" ارفع الميزان" فرفعته، فقال لي :"ضع العرش و ما حواه في كفة، وضع حجر المثل في الكفة الأخرى، فرجح الحجر فقال لي :"لو وضعت من العرش ألف ألف إلى منتهى الوقت لرجحه ذلك الحجر"، فقلت له ما اسم هذا الحجر فقال: "ارفع رأسك و انظر في كل شيء ستجده مرقوما" فرفعت رأسي، فرأيت في كل شيء " أ " [1]

إن الألف عند المتصوف الأندلســي يقترن بالحجر. و لعله يقصد بذلك الإيمان بوحدانية الله الذي تجلّى في كل شيء، ممثـــلا في هذا الحـــرف القائم للخالق. كما يقترن أيضا بالعمد، حيث يذهب ابن عربي في كتابه مشـــاهدة الأســـرار القدسية إلى أن في ارتبـــاط اللاّم بالألف سرٌ لا ينكشف، أودعه الله تعالى في قوله "و هو الذي رفع السموات بغير عمد"[2] مضيفا أن الله أطلعه على نور العمد الذي حجبه عن الرؤية في الفناء و أظهره في البقاء "حجبتُه فيما ظهر و أظـــهرتُه فيما غاب و خفى." [3]

ففي نص تمتزج فيه الرموز و الإشارات، يورد "الشيخ محيي الدين" حوارا صوفيا غامضا مع الله الذي ضرب قبة و أركز العمد و أوثق الأوتاد و أذن لكل الخلق بالدخول، متخذا من العمـــد أداة اختبار لهم. فمنهم من حجب العمـــد بذات القبة و حسنـــها. ومنهم من حجب العمد بالأوتـــاد فاستمسكوا بها. و طائفة أخرى حجبت العمد بأسباب القـــبة. و رابعـــة حجبته

[1]كتاب مشاهدة الأسرار القدسية و مطالع الأنوار الالهية، ص، 215.
[2] الرعد الآية 2.
[3] كتاب مشاهدة الأسرار القدسية و مطالع الأنوار الالهية، ص 225.

بأثاثها و متاعها. يتضح مما تقدم أن ربط الألف بالحجر و العمد قد ورد في الخطاب الصوفي لابن عربي.[1]

و من ثمة، فإن بورخيس تبنّى مصطلحات صوفية بنفس حمولتها الإسـلامية مثلما وردت عند "الشيخ محيي الدين"، و ذلك "حين ختم قصته بقوله إن الكون حبيس عمود بمسجد عمرو (الكون الذي رآه في الألف)، و حين تساءل : "هل يوجـد هذا الألف في قلب الحجر؟" مضيفا: " فأنا نفسي تحت تأثير السنين المأسوي (هكذا) أزيف و أفقد ملامح بياتريث."[2] هذا التزييف الذي يجهر به الكاتب في نصوصه و حواراته ليس ادعاء أو شبهة، لأنه جوهـر الإبداع في نظره. و قد مارس هذا الابداع بطريقة فنية لا تخلو من المراوغة و التكتم على مصدره لولا فلتات التصـوير و الوصف التي لم يقاومها نصه. فضلا عن حضور خلفية النص المصدر و نقصد بذلك الإسلام الذي انبثق عنه النص الصوفي. رغم أن بورخيس يوظف أحيانا عبـارات تهكمية في حديثـه عن هـذا الموضوع. من ذلك مثلا قوله على لسان " كارلوس أرختتينو" في حديثه عن الانسان الحديث:

"أتصوره في حجرة مكتبه، لنقل في برج منعزل بالمدينـة، مـزودا بالهاتـف و التلغـراف والفونغراف و الأجهزة اللاسلكية و السينما و الفانوس السحري و المعاجم و جداول المواعيـد والمذكرات و النشرات ... و رأى أن السفر في حالة انسان في مثل هذه الإمكانات قد يكـون بلاجدوى، فالقرن العشرون قد غيّر حكاية محمد و الجبل، لأن الجبال الآن تتقارب من محمّـد الحديث"[3]

أو في قوله حول مسجد عمرو بالقاهرة :

" فكما كتب ابن خلدون، في الدول التي يؤسسها البدو لابد من اللجوء إلى الأعاجم في كـل ما يختص بالمعمار."[4]

---

[1] يذكر أن كلمة وردت "حجر" كاستعارة صوفية أيضا لدى المتصوف "النوري البغدادي" -(لا يذكر تاريخ مولده، توفي عام 295 هـ/907م)- في تعداده للمقامات التي يسلكها العابد من خلال التدرج الروحي للنفس في قطعها للقلاع السبع: قلعة الطين، الحجر البرونز، الحديد، الفضة، الذهب، إلى غاية الوصول إلى القلعة الداخلية للاتحاد مع الله. و يرمز الشيخ البغدادي بقلعة الحجر إلى "أداء وصايا الله بالأمر و بالنهي". انظر كتاب: بارالت، لوثي لوبيث، أثر الإسلام في الأدب الإسباني، ترجمة د. حامد يوسف أبوأحمد و د. علي عبد الرؤوف البمبي، مراجعة د. أحمد إبراهيم الشعراوي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000، ص 172.

[2] الجملتان وردتا في الألف، ص 157.

[3] المصدر السابق، ص 142 .

[4] المصدر السابق، ص 157.

إن نبرة السخرية تبدو جلية جدا لدى بورخيس كلما ذكر العرب أو نبيهم، و قد يعود ذلك إلى نزعة التعالي لديه في تلك الفترة (الأربعينات من القرن الماضـــي)، و الأفكار التي ورثهـــا أسريـــا

أو عقائديا، حيث يتهكم ضمنيا في حديثه عن النبي محمد صلّى الله عليه و سلم من مسألة الوحـــي باعتبار أن الرسول صلوات الله عليه، عاش في فترة انعدمت فيها وسائل الاتصال المتطـــورة لكنـــه حظي مع ذلك بالتواصل مع السماء انطلاقا من غار حراء ، عبر وساطة جبريل عليه السلام. و هي إشارة أخرى إلى طبيعة الموضوع المؤثر في الكاتب بدءا من السطور الأولى للقصة، وكذا إلى هيمنة موضوعة الألوهة في نسيج النص، رغم ادعاء الحديث عن الكون كما لم يره أحد.

أما في النص الثاني فيستشهد بورخيس بنص عربي لـــ "ابن خلدون" للتهكـــم على العـــرب، باعتبارهم بدوا لا يجيدون فهم فن المعمـــار. و تساوقا مع موضوع القبّالاة، مصدر القاص المعـــلن عنه في النص، نحسب أن بورخيس يشير ههنا إلى بني اسرائيل الذين سكنوا مصر في عهد الفراعنة، لا سيما و أنه يقول إن العمود الحجري الذي يسكن فيه الكون ينتمي لديانات سابقة على الإسلام. و لا نظن أنه يقصد بذلك دين الأقباط لأن قصته يحكمها منذ البداية قـــطب واحـــد يشـــهر بـــه باستمرار، و هو الألف العبري المستوحى من مذهب القبالاة اليهودي.

لكن رغم نبرة التهكم، فإن بورخيس لا يسلم من تبعيته للنص الصوفي الإسلامي، و قد يكون هذا التهكم و سيلة دفاع مضادة لحماية مصدره من التجلي و الظهور. فرغم اتخاذه من ألفـــــه العبري موضوعة لقصته، و رغم تأكيده على مصدرية القبالاة، إلا أن أثر النص الصوفي الإسلامي لابن عربي يبدو جليا في قصته، إذ يتخذ الكاتب الأرجنتيني من مصطلحاته و رموزه وحدات بناء أساسية في تشكيل نصه.

لكن هذه العناصر لا تنصهر كلية في خطابه الأدبي، بل تقاوم حضـــورها ذلك أن هويتها تقود القارئ، رغم مراوغة الكاتب و حيله الفنية إلى المصدر الأصلي، لتكشـــف بذلك عن لعبة معقدة مارسها القاص لتقديم رؤية ذات أبعاد متعددة و متداخلة يتقاطع فيها القطب الإسلامي بخطـــاب مستمد من مذهب يهودي. كل ذلك في نسيج أدبي يُحمّله بورخيـــس عبء لقـــاء حضـــارات و ديانات و تراث و آداب أيضا. و من ثمة يجعله ينوء بثقل فكري و تنويعات

معرفيـــة متشابكة تضع فعل القراءة أمام تحدٍّ صعب، في حقل ملغم بأفخاخ عناوين و نصوص و إحـــالات تضـــلل القارئ أحيانا أكثر مما ترشده.

الفصل الثاني

مفهوم الواحد و الكثرة

يقول "جلال الدين الرومي":

« شرط الوصول إلى الوحدة : إنما هو اجتياز لون ورائحة الكثرة »

يكاد بورخيس يقمع جماليا قارئه، بوضعه أمام نص تورّق صفحـــاته لا معناه ــ توريق المعنى مصطلح رولان بارت–، ذلك أن نصـــوصه تبدو مغارات عجائبية أكثر من كونها تحفا، لأنها لا تبوح بأسرارها، ولا تفصح عن مواقع الإشعاع و الجمال فيها بسبب كثافة الغموض و العنصـــر العجائبي الذي يشد مفاصل قصصه، و يثير شهية البحث المؤرق، لذلك لا تكفي قراءتان أو ثلاث لنصـــوصه، بل يتطلب الأمر دائما حفرا عمـــوديا في طبقات النص. و من غريب الوصف الذي يستعمله بورخيس في خطـــابه الأدبي هو إسناد الكثرة إلى الواحد، إذ ترصد عينه الأدبية الأشياء على اختلاف أنواعها و كأنها أمر واحد تشتت و انتشر في الكلّ.

و من ثمة، تنصهر الموجودات على تعددها، و تتحد لتصيرا شيئا واحدا، و أحيانا يعرضها وكأنها سلســـلة مركبة من مراتب عددية تؤلف كائنا واحدا. و يفضي بنا هـــذا الوصف إلى أن الأشياء في نظر بورخيس موجـــودة في غيرها معدومة في ذاتها. بمعنى آخر، أنها ذات حضور في

قلب الواحد لكنها بلا حضور في فرديتها. فكأنها وجدت لتخدم الواحد و تنشئه، و ليس لتكـــون في ذاتها. أي أنها ذات هوية في اتحادها أو اتصالها مع الآخر و ليس في وجودها المنعزل.

و في ضوء هذا الاتجاه، تنمحي الكثرة في الخطاب الأدبي لبورخيس ليتجلى الواحد كشيء ثابت و أصيـــل، يُعزي إليه القاص مصدرية الأشيـــاء. علما أن "فكرة وحدة الوجـــود ليست وليـــدة التأريخ المتوسط أو الحديث، وإنما تصعد إلى الفكر القديم شرقياً كان أو غربياً ، فعرفت لها صور في البراهمة والكونفوشية كما بدت لها مظاهر في الفلسفة الايونية. وأوضح ما تكون لدى الرواقيـين والأفلاطونيين الذين شاءوا أن يردوا الكون إلى أصل إلهي. وأساسها نزعـات دينيـــة واتجاهـــات صوفية ، لا تسلم إلا بما هو إلهي وروحي، ثم عمقتها نظرات فلسفية وبحوث عقلية تحاول أن توفق بين الواحد والمتعـــدد، وأن تربط اللانهائي بالنهائي. والمطـــلق بالنسبي ، فأضحت باباً من أبواب الفلسفة الإلهية، سبيلاً لتصوير عقيدة التوحيد تصويراً عقلياً لا يسلم الا بوجود واحد".[1]

من هنا، نحسب أن فكرة الكثرة في الواحد قد تبلـــورت لدى الكاتب الأرجنتـــيني من خلال استفادته بشكل عام، من روافد ثقافية و فكرية مختلفة، و من تشرّبه للخطاب الصوفي الإسلامـــي بشكل خاص. و لا نقول هذا ادّعاء و تحيّزا لأسبقية أو أفضلية المصـــدر الإسلامـــي، و لا فرضا لإحالة قسرية على نصـــوصه، بل نشير إليه انطلاقـــا من أدلة و براهين تقدمها نصوصه ذاتها التي ترشد القارئ إلى مصادرها. لا سيما و أن القول بالإتحاد بالمفهوم البورخيسي، أو بانصهار الكثرة في الواحد وردت عند الكثير من المتصـــوفة، لكننا سنركز ههنا، على أثر الخطـــاب الصوفي لابن عربي، نظرا لوجود تشابهات كثيرة بينه و بين ما ورد في النصوص القصصية لبورخيس، سواء على مستوى التناص اللّغوي (الألفاظ) أو على مستوى التناص الوصفي (الصورة).

1-1- الأصل و الفرع أو الواحد المتكثر في صور:

يتجلى الخلق في منظور ابن عربي "كفيض الوجود على المثل السماوية. و إخراجها على هذا الوجود من حالة العدم أو حالة "الكنز المخفي: إلى حالة الوجود العيني."[2] معنى هذا أن "الوجود كله واحد، و ما ثمة إلا الله" على حد قول الدكتورة "سعاد الحكيم" في تفسيرها لكلام المتصوف

---

[1] مدكور إبراهيم، الكتاب التذكاري، (محيي الدين بن عربي) في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكتاب العربي – القاهرة – 1969، ص 368 و 369.

[2] نصر، سيد حسين، ثلاثة حكماء مسلمين، نقله عن الانجليزية صلاح الصاوي، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ص 146.

الأندلسي. لكن هذا الوجـــود الذي يتجلى في كائنات و مظاهر مختلفة ليس إلا خيالا باصطلاح الشيخ "محيي الدين"، إذ يقابله الوجود الحقيقي، و هو الوجـــود الواحد أي الحق، فهو المتجلي في كل ما هو ظاهر. و يمكن تمثيل هذا الكلام بالصورة التي رسمها "فريد الدين العطار" في "منطق الطير" – مثلما سنوضحه لاحقا- حين شبّه الوجود الحقيقي (الله) بالشمس، على أســـاس أن باقي الموجودات هي مجرد ظلال فقط[1]. أي أن الخلق لا وجود له إلا بوجود الحق، فهو وجود بالمعية، بتجليه فيه.

و يوجز الدكتور "عثمان يحي" هذه المسألة بقوله"... الوجود هو بمعنى الإيجاد، أي : هو الفعل المبدع الخلاق الذي تتحق به الموجودات كلها في صورها الوجودية ... فكل ما في العوالم من كائنات منظورة وغير منظورة، هي مظهر لهذا الوجود (الإيجاد) الواحد وأثر من آثاره ... إنه واحد وهي متعددة، قديم وهي حادثة ... فوحدة الوجود على هذا المعنى الخاص : هي وحدة إيجاد فحسب، ومن ثم لا تعارضها كثرة الموجودات الحادثة ولا تنفيها بل تثبتها وتبقيها ..."[2]

و للإشارة، فإن القول بالواحد الذي صدرت عنه الكثرة، هو قول بالتوحيد، المخالف للشرك، بمعنى هو قول بـــ "نفي الإثنينية وإثبات العينية، و إفراد الواحد بالواحد"[(3)]، بتعبير ابن عـــربي، أي تتريه الله عما سواه و الإيمان بأنه واحد أحد، "لأنه لا يقبل التعدد بحال" [4]. من هنا نفهم أن فكرة القول بالواحد (الحق) الذي تقابله الكثرة (الخلق) هي فكرة عقائدية إيمانية تنطلق من التوحيد ذاته، و لذلك فهي تختلف عن وحدة الوجود عند الفلاسفة مثلما يعبر عنها (أفلوطين) بقوله "أن الموجود المطلق لا يمكن بأي حال أن يعيش وحده ولذلك يفيض من ذاته (على) موجودات أخرى "[(5)] ولعله لهذا السبب، يقول غير الموحدين بوجود وجودين حقيقيين، على خلاف اعتقاد الموحدين بوجود واحد حقيقي هو الله أما وجود الخلق فهو مجرد ظل.

و في ضوء ما تقدم، يمكن تشريح وصف الكثرة في الوحدة التي ترد باستمرار في خطاب بورخيس، و ما يقابلها في النص الصوفي للشيخ الأندلسي، الذي ينسب عدة أشياء متفرقة لمصدر

---

[1] ذهبت الدكتوة سعاد الحكيم بأن مصطلح وحدة الوجود لم يوظفه ابن عربي بل ابتدعه دارسوه أو بالأحرى صنفوه في زمرة القائلين به، أنظر : كتابها المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، دار دردنة للنشر، بيروت، 1981، ص 1152 إلى 1154. و كذلك موسوعة الكسنزان، الجزء رقم 20 الخاص بحرفي الهاء و الواو، ص 287.

[2] الكتاب التذكاري (محيي الدين بن عربي) في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، ص 237 و 238، و ورد أيضا في: موسوعة الكسنزان، المجلد الخاص بحرفي الهاء و الواو، ص 207.

[3] الشيخ ابن عربي، مخطوطة كنه ما لا بد للمريد منه ، ورقة 2 أ ، نقلا عن المرجع السابق، على التوالي، ص 261 و 272.

[4] المعجم العربي الأساسي، ص 1295، نقلا عن المرجع السابق، ص 252.

5 الشيخ المكي، أبو طالب، علم القلوب، ص 281، نقلا عن المرجع السابق ص 209.

واحد انبثقت عنه. فــ "أصل الأشجار استواء الله على أمر أنانيته... و المثمرة منها خمس و عشرون جنسا، و هي في حكمة شجرة واحدة، استخرج الله تعالى بعضها من بعض..."[1]. و في كتابه "مشاهدة الأسرار القدسية و مطالع الأنوار الإلهية" نقرأ " ثم قال لي اللذات في المطاعم، و المطاعم في الثمر، و الثمر في الأغصان، و الأغصان تتفرع من الأصل، و الأصل واحد. و لولا الأرض ما ثبت الأصل. و لولا الأصل ما كان الفرع. و لولا الفرع ما كان الثمر، و لولا الثمر ما وجد الأكل، و لولا الأكل ما وجدت اللذة. فالكل متعلقة بالأرض، و الأرض مفتقرة إلى الريح، و الريح يسخرها "الأمر" (لإلهي)، و الأمر من الحضرة الربانية يصدر."[2]

و يتضح من خلال هذين المثالين، أن الشيخ ابن عربي يشرح الأشياء و يفككها، كشفا عن أصلها الأول، الذي يرجع دائما إلى الخالق الذي أوجــد الكائنات. فهو يعرض سلســلة الأشياء كشجرة النسب، حيث يحدد الأصل الأول و يعدد باقي الفــروع، فالأشجــار المختلفة كعائلة واحدة ذات أصل مشترك، و يعود منبتها لأصل واحد و هو الأرض. و هذه الأرض بدورها تتحول إلى فرع، إذ تفتقر إلى الريح. غير أن ما يظهر كأصول (الشجرة أصل، الأرض أصل، الريح أصل) سرعان ما يتحول إلى فروع، لأن جميع هذه الأشياء إنما تتلقى أمرها من الواحد المطلق (الله) المسير للواحد المقيد (الخلق).

و صنو هذه السلسلة يعــرض بورخيس فروعا تراتبية للأشياء يتوّجها على طريقة ابن عربي بأصل يجمعها، إذ يرد في قصة "كتابة الإله" قول السارد " رأيت أنه، حتى في اللغات البشرية، ليس هنالك جملة لا تعني كونا كاملا؛ فإن قلت "نمرا" فكأنما قلت النمرين اللذين أنجباه، و الغزلان و السلاحــف التي التهمها، و الكلأ الذي تغذت عليه الغــزلان، و الأرض التي كانت أماً للكلأ، و السماء التي أنارت الأرض."[3]

إنها دورة الطبيعة الأبدية التي تخضع لناموس صيرورة الحياة. وهي دورة مركبة من عناصر مترابطة ببعضها البعض. ففي هذا الترابط تكمن وظيفتها، و في وظيفتها يتواصل النسل و تؤمّن الحياة. فكأن الفرع لم يوجد إلا ليخدم فرعا آخر. و يجلي هذا المثال كيفية احتذاء بورخيس بسلسلة ابن عربي المؤلفة من أصــل واحد تتدفق منه فروع عديدة. فهو (المثال) لا يخلو من تشابه سواء على مستوى اللغة أو على مستــوى نمط الصورة المقتبسة من الطبيــعة.

---

[1] شرح مبتدأ الطوفان، 220.
[2] مشاهدة الأسرار القدسية و مطالع الأنوار الإلهية، ص 225.
[3] الألف، ص 126.

غير أن بورخيس يبتر السلسلة الطويلة للفـــروع، و يبقيها عند عنصر الأرض فقط، لأنه يحـــاول دائما أن ينفي عن خطابه الأدبي موضوعة الألوهة، لكنه سرعان ما يؤكدها، سواء من خلال نفي النفي أو من خلال وضع مرادف لهاكالكون، مثلما رأينا في الفصـــل السابق. و لذلك نجـــده يعقب على هذا المثـــال مباشرة قائلا "رأيت أنه، في لغة إله، ينبغي أن تبين كل الكلمة هذا التسلسل اللانهائي من الأفعال، و ليس على نحو مستتر بل سافر ليس تصاعديا بل لحظيا."[1]

باستطراد فني إذن، يستشهد بورخيس بالمصدر الأول للأشياء، لمنشئها و خالقها (إله)، لكنه لا يحيل إليه بشكل مباشر بل في إطار تعليقي تفسيري، و كأنه يقصد ضمنيا أن "الوجود واحد يتكثر في الصور"، و أن السلسلة المذكورة، إنما تمت بأمر إلهي. و يمكن رصد في هذه الجملة ثلاث صفات جوهرية لهذه الكثرة، فهي أولا، لانهائية، ثم ظاهرة غير خفية، و أخيرا هي لحظية لا تصاعدية؛ إن هذه النعوت هي بؤرة التقاطع مع منظور ابن عربي في شرحه لوجود المخلوقات المؤلفة للكثرة و التي تجسّد وجود الحق ليس إلا. يقول الشيخ الحاتمي:

"... إن في العالم الحسي و الكون الثابت استحالات مع الأنفاس، لكن لا تدركـــها الأبصار و لا الحواس إلا في الكلام خاصة و في الحركات... و أصل ذلك كله أعني أصل التغير من صورة إلى مثلها أو خلافها، لتغير الأصل الذي يمده و هو التحول الإلهي في الصور... و هو قوله تعالى:

" كل يوم هو في شأن" [29/55]... فلما كان الله كل يوم في شأن كان تقليب العالم الذي هو صورة هذا القالب من حال إلى حال مع الأنفاس، فلا يثبت العالم قط على حال واحدة زمانا فردا لأن الله خلاق على الدوام، و لو بقي العالم على حال واحدة زمانين لا تصـــف بالغنى عـــن الله،

لكن الناس في لبس من خلق جديد..."[2]

يتضح إذن من قول ابن عربي أن الخلق له ثلاث صفات أساسية، فهو مستمر و ظاهر و متغير

---

[1] المصدر نفسه، ص 126.

و نورد العبارة باللغة الفرنسية، لأن سافر ههنا جاءت بمعنى الظهور و ليس بالمعنى الخلقي، و قد وجدنا أن الترجمة الفرنسية هي أقرب إلى النص الأصلي في لغته الإسبانية:

« Je réfléchis encore que , dans le language d' un dieu, toute parole énoncerait cet enchainement infini de faits, et non pas d' un mode implicite, mais explicite, et non pas une manière progressive, mais instantanée » voir : Borges, L'Aleph, p 149

[2] الفتوحات المكية الجزء الثالث، ص 197 و 198، نقلا: الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص 430 و 431.

في آن واحد؛ فهو مستمر لأنه يُخلق على الدوام، و هو ظاهر لأنه عبارة عن صورة بدليل وصفه بأنه "عالم حسي"، و في الوقت نفسه مظهر للحق. و يقول ابن عربي في هذا المقام "...الوجود كله هو واحد في الحقيقة لا شيء معه... فما ثم إلا غيب ظهر، و ظهور غاب، ثم ظهر ثم غاب، ثم ظهر ثم غاب، هكذا ما شئت."[1] و أخيرا هو متغير أو لحظي بتأويل بورخيس، و بلغة المفسرين لكلام ابن عربي، لأنه ليس ثابتا بل متحولا، يتبدل باستمرار في صور الكائنات. ذلك لأن الوجود واحد لكنه "يتجلى في كل لحظة فيما لا يحصى عدده من الصور".

و توجز الدكتورة سعاد الحكيم شرح هذه الرؤية الصوفية لابن عربي على النحو الآتي، إذ تقول " إن الخلق في تغير دائم مستمر أو هو على الدوام في خلق جديد، بمعنى أن التجلي الإلهـــي الدائم لم يزل و لا يزال، ظاهرا في كل آن في صـــور الكائنات. و هذا الظهور مع كثرته و دوامه لا يتكرر أبد، فالمخلوقـــات في كل لحظة تفنى أي تذهب صـــورتها لتظهر مثليتها في اللحظة التالية،

و يجب ألا نقول بوجود فاصل أو انفصال زمني، بل زمان ذهاب الصورة هو عين زمان وجودها الجديد."[2]

و نخلص مما تقدم، أن بورخيس رأى صور الخلق بعين ابن عربي، أي رآه رؤية صوفية إسلامية محضة. و ليس هذا مستبعدا لأن بعض المستشرقين تناولوا شرح هذه الرؤية منذ أزيد من قرن، من ذلك مثلا الفرنسي "هنري كوربان"، مثلما تشير إلى ذلك الدكتورة "سعاد الحكيم" في إحالاتها، إضافة إلى المستشرق "أسين بلاثيوس" و آخرين، و هو ما يرجح فعلا اطلاع بورخيس على كلام ابن عربي، و تمثله بحرفيته، دون نقص أو إضافة، باستثناء تجاوزه للتفصيلات التي تعكس عقيدة التوحيد.

و فضلا عن فكرة الوجود الواحد الذي يتكثّر في صور، يقتبس بورخيس الكثير من تفاصيلها من الشيخ الأندلسي، و يمكن تلخيص التشابهات بينهما كالتالي:

بورخيس : الخلق تسلسل لانهائي من الأفعال ــ ظاهر ــ لحظي.

ابن عربي : االله خلاّق على الدوام ــ العالم حسي، له صور ــ تغير الصورة إلى مثلها أو خلافها "كل يوم هو في شأن" لا يثبت العالم على حال واحدة زمانا فردا.

يبدو التوافق مع مصدره دقيقا في الترتيب و الوصف و أحيانا يرد التوافق لفظيا و أحيانا

[1] المرجع السابق، ص 1147.
[2] المرجع السابق، ص 430.

بمترادف لغوي قريب. فقد قابلت صفة دوام الخلق لدى ابن عربي عبارة تسلسل لانهائي من الأفعال لدى بورخيس، و قابلت عبارة "العالم الحسي" صفة الظاهر، و قابلت صفة تغير الصـــورة و عدم ثبوتها في الزمن لفظة لحظي لدى بورخيس. و لا يغير هذا الاختلاف في المفردات شيئا من جوهر الفكرة الصوفية بل يؤكد هذا التشابه فرضية التأثير و التأثر، و الاستعطاء من مصدر الشيخ الأندلســـي، و إعادة كتابة بعض فصوله، مع توظيف نفس المصطلحات و الأوصاف و الصور. و إن كان الإســـراف في الغموض و الاستشهاد بأسماء عديدة من الكتاب و الشعراء و عناوين الكتب المختلفة، و كذا الإغراق في الخيالات الأدبية يطمس أحيانا معالم المصدر، لكن بورخيس مع ذلك، لا يتـــردد في استعمالاته لكلمتي التصوف و المتصوفة، و إن كان لا يحدد هويتهما أو العقيدة المنتميتين لها.

1-2- الكلمة الواحدة/الجامعة:

يمكن القول، بناء على ما تقدم أن اللاتحـــديد لا يمنع ظهور النص الخفـــي تحت سواد النص البورخيسي، لا سيما و أن بعض نصوصه لا تبدو أنها تعرض قصصا أدبية بقدر ما تقدم تشريحا لأفكار صـــوفية، سخر لها الكاتب جنس القصة لعرضها، مثل قصص "كتابة الإله" و " الأطلال الدائرية" و "الخـــالد" و غيرها. و هي أعمال أدبية ذات تموجات دلالية لا يمكن فهمها بمعزل عن خلفيتها الأدبية التي أنتجتها، و التي نخال أنها كانت صوفية إســـلامية، تتصدرها مؤلفات ابن عربي.

و بالإمكان قراءة هذا التأثير في مثال آخر من قصة "كتابة الإله" و جاء فيه:

"فكرت: الإله يجب أن يقول كلمة واحدة فقط، و في هذه الكلمة الكمال. فليس لأية كلمة ينطق بها أن تكون أقل من الكـــون أو أقل من مجمـــوع الزمن. و هذه المفردات البشرية الطموح و الفقيرة "كل عالم من كون" هي ظـــلال أو صور زائفة لتلك التي تساوي لغة أو كل ما يمكن أن تشتمل عليه لغة."[1]

لا ينحرف بورخيس عن مصدره، بل على العكس تماما، يتمثله لغة و وصفا، و يستعير منه رؤية كاملة دون أن يجزئها أو يعارضها. فهو و إن قال "فكرت" مدعيا إسناد الفكرة لذاته، إلا أنه ينقل حرفيا فكرة الآخر، التي ينسبها لبنات تفكيره. فالكلمة التي يجب أن يقولها الإله على

---

[1] الألف، ص 126.

حد قـــوله هي "الإنسان الكامل" و هي عبارة كان "ابن عربي" أول من استعملها، حسب المستشرق "نيكولسن". و لئن كان بورخيس قد حجبــــها حرفا فإنه أوردها معنى و شــــرحا. فقد وصفها بالكمال، و أنها ليست أقل من الكون أو مجموع الزمن.

ههنا، تجاوز بورخيس حد التأثر إلى إستعارة لغة الشيخ ابن عربي بإرثها الدلالي الصوفي، فقد كان سبقه في تعريف الإنسان الكامل بأنه "هو الكلمة الجامعة، و نسخة العالم..."[1]، لأنه جمــع "حقائق العالم و صورة الحق سبحانه"[2]. لذلك تحقق له الكمال في نظر الشيخ الصوفي، إذ انفرد بشمول الصفات الإلهية و تحققت له تمام المعرفة بنفسه و بالله، و بكونه علة وجود الكون.كما يرد مفهوم الانسان الكامل لدى الشيخ الصوفي للدلالة أيضا على الحقيقة المحمدية، لأن النبي محمد صلى الله عليه و سلم "خلق انسانا كاملا"، أي هو كامل بالفعل، و ليس بالقوة، و يقول ابن عربي في هذا المقام "فما صحت الخلافة إلا للإنسان الكامل، فأنشأ صورته الظاهـــرة من حقائق العالم و صوره، و أنشأ صورته الباطنة على صورته تعالى، و لذلك قال فيه " كنت سمعه و بصره" ما قال كنت عينه و أذنه : ففرق بين الصورتين".[3]

على هذا النحو، يُعرِّف بورخيس الانسان الكامل ضمنيا، غير أنه يحجب تارة اسم الموصوف و يقدم الصفة مثلما وردت عند الشيخ؛ فهو (الانسان الكامل) واحد احتوى الكثرة، إذ تحققت فيه معاني الوجود، و هو كلمة واحدة بتعبير بورخيس، جامعة بلغة ابن عربي. و يورده تارة أخرى بلفظ الكون الكامل المرادف لجملة مثلما جاء في قوله " رأيت أنه، حتى في اللغات البشرية، ليس هنالك جملة لا تعني كونا كاملا".

كما نجد أن القاص يتبنى نفس المعجم الوصفي الصوفي لابن عربي، عندما يصف المفردات البشرية بأنها صور زائفة لتلك التي تعادل لغة أو ما يمكن أن تتضمنه لغة؛ ليس هذا الكلام صدى لوصف ابن عربي بل اقتباسا له، لأن مقابلة الشيء و ظله، أو الحقيقي و المزيف هو تقليد متجذر في الخطاب الصوفي للشيخ الأكبر الذي كثيرا ما عبّر عن العلاقة بين الحق و الخلق في صور تمثيلية، موظفا فيها علاقة الغذاء و المتغذي، أو النور والظل، أو الشمس و نورها، أو الحقيقة و الخيال، أو الصور والمرايا، أو الظاهر والمظاهر.

و عليه، فإن إعادة كتابة النص الصوفي لابن عربي لم تتم قصا و تلصيقـــا، و إنما تعالقا و دمجا

---

[1] فصوص الحكم، الجزء الأول، ص 136، نقلا عن : المعجم الصوفي، ص 977.
[2] فصوص الحكم، ص 447، نقلا عن : المرجع السابق، ص 162.
[3] فصوص الحكم، الجزء الأول، ص 55، نقلا عن : المرجع السابق، ص 162.

لدسّ معالمه، فهو لم يستعر المعنى فحسب بل أخذ المعنى و لفظه، لكنه جعل التناص عائما حين حوّل تجربة "التنظير" لأحوال القرب و العرفان و الوجد إلى مجاز أدبي مكثف يستعـــصى فك شفراته. لذلك لا تبدو قراءة نصـــوص بورخيس ميسرة في غياب مفاتيح مرجعيته الفكرية، التي تضللها موسوعيته. و في هذا الإطار، يمكننا فهم فكرة الزيف التي يوظفها القاص في نصوصه.

إن لغة البشر ليست سوى صورة مزيفة لكلمة عليا صدرت عن الإله، كما أن الألـــف الذي ظهر في قبو بيت" كارلوس أرختنينو دانيري"، سرعان ما بدا مزيفا و غير حقيقي؛ و هذا التزييف هو شفرة لغوية يحاكي بها القاص لغة النص المصدر، و لغة شرّاحه، للدلالة على عدم أصالة موصوفه، لأنه مجرد ظل لمصدر آخر أصيل و حقيقي. و هو بذلك يعيد اقتباس فكرة التمثيل الصوفية للوجود الحق الذي يرمز إليه بالنور الواحد، و لظلاله التي تعد نوعا من الوجـــود المزيف (خيال و وجود شبح بلغة الشيخ الأكبر).

و في قصة "حكاية قصر" تعود الكلمة الجامعة من جديد، مما يلمح إلى أن العبارة ليست عابرة في قاموس بورخيس الأدبي، بل جوهرية تؤطر رؤية معينة. ففي هذه القصة ذات الأجواء العربية التي تذكرنا بمصير "السنيمار" الذي لقي حتفه إثر سقوط قاتل من سطح القصر الذي صمّمه للملك، في هذه القصة يروي السارد حكاية شاعر أعدم بسيف الإمبراطور لأنه كتب قصيدة في وصف قصره، لكنه ما أن قرأها حتى اختفى القصر. فكأن سحر الكلمة أبطل سحر الهندسة و التصميم، لذلك اتهم الإمبراطور الشاعرَ بسرقة بنائه الضخم.

و وسط تداخل الروايات و تعددها، ينسج السارد عدة احتمالات، منها أن المنظومة كانت مؤلفة من بيت واحد، و بعضهم قال أنها كتبت من كلمة واحدة، في حين روى آخرون أن النص الشعري الذي قطع رأس الشاعر ضمّ كل القصر الضخم بكل تفصيل و دقة. " بما في ذلك كل قطعة خزفية لامعة و كل نقش في كل قطـــعة من الخزف و الظلال و أنوار الشفق و كل لحظة تعيسة أو سعيدة من لحظات الأسرات المجيدة الفانية و الآلهة و التنانين التي سكنـــته منذ الماضي السحيق."[1]

القصيدة لم تكن عادية إذن، لأنها لم تصف القصر فقط بل أزمنة إعماره التي خلت "منذ الماضي السحيق" أيضا. و قطعا للاحتمالات الواردة في القصة يفصل السارد، بأن نسل الشاعر يعتقدون أنه أعدم لأنه أبدع كلمة واحدة في قصيـــدة احتوت كل تفاصيـــل القصر، و يصف

[1] الألف، ص 162.

هذه الكلمة بأنها "كلمة الكون" التي لا يزال ورثة الشاعر "يبحثون عنها و لكنهم لن يجدوا (ها)".[1] أما في مجموعته القصصية (كتاب الرمل) فنقرأ قصتين إحداهما عن شاعر أنشد"الأوديسا" في كلمة واحدة استيقظ و فمه يرددها. أما القصة الثانية فتروي قصة شاعر آخر يصاب بهاجس البحث عن كلمة إلى أن يجدها عند شاعر آخر، و تتمثل في كلمة "السحري" التي توقظ كل ذكريات مغامراته السابقة[2].

إذن يعود القاص من جديد إلى استثمار المصطلح الصوفي، و هو الكلمة الجامعة ههنا، بمفهوم الانسان الكامل عند ابن عربي، و بمفهوم الكون، أو اللغة الكاملة بمفهوم بورخيس؛ إنه الجذ ع المشترك الذي يحاول الكاتب الأرجنتيني أن يرسم فيه نقشا آخر، لكن هذا الجذ ع لا يتخلص من تربته الصوفية لذلك يظل معناه الأول حاضرا لا يمحوه المعنى الثاني المنشأ.

و تجدر الإشارة، إلى أن العرب قديما كانت تصف القصيدة على طولها بأنها كلمة، و كذلك القصة. و يرى الدكتور "أبو العلا عفيفي" بأن الكلمة تعني عند ابن عربي في مفهومها الميتافيزيقي "قوة عاقلة سارية في الكون بأسره، ومبدأ للتكوين والحياة والتدبير ... وهي من الناحية الصوفية الأصل الذي يستمد منه كل علم إلهي ومنبع الوحي ويسميها ابن عربي (الحقيقة المحمدية) (وروح الخاتم) (ومشكاة خاتم الرسل) التي محلها سر القلب من كل صوفي ."[3] أما في الفلسفة اليهودية القديمة، فإن الكلمة تعني " " كلمة الله" التي من آثارها الخلق، و هم يصفون "كلمة الله " بأنها حافظة للكون، مدبرة له، و بأنها مصدر الوحي، و النبوة، و مصدر الشرائع."[4]

و يوحي هذا التعريف بنوع من التداخل في مفهومي الكلمة لدى الشيخ الصوفي و الفلسفة اليهودية، مما يجعل التأثير و استعطاء المادة مزدوجا، و هو احتمال وارد جدا، لكنه لا ينفي نفوذ النص الصوفي الإسلامي ههنا لأسباب:

أولها أن القاص يوظف المصطلح، مثلما ورد في متن الشيخ الأندلسي بحرفيته، و أحيانا يتصرف تصرفا هامشيا في دلالته الصوفية، و أحيانا أخرى يقلب دلالته كنوع من التدمير لإعادة بناء يوحي بأصالة المُكتَتَب.

و ثانيا، يرى ابن عربي أن كل نبي و رسول هو كلمة، لكنه يسمي الكلمة المحمدية بجـــوامع الكلم، أي تتضمن جميع الحقـــائق المفصلة في الأنبياء و الرسل، و يبدو بورخيس متأثرا بهذا

---

[1] المصدر السابق، ص 162.
[2] Voir : Le Livre de sable traduit de l' espagnol par Francoise Rosset Editions Gallimard 1978, p 87- 100.
[3] موسوعة الكسنزان، الجزء رقم 19، الخاص بالكاف و اللام و الميم، ص 178.
[4] المعجم الصوفي، ص 980.

المفهوم، الذي يمنحه بعدا آخر، تارة يربطه بالكلمة الجامعة في اللغة، و تارة بفعل الخلق و الإبداع للكون، إذ لا يوظف لفظة الكلمة مجردة بل يمنحها دائما وصفا صوفيا يفيد الشمـــول و الكمال

و الجمع. و من ثمة، فإنه يتجاوز مفهوم الكلمة في الفلسفة اليهودية التي تعني الخلق و النبوة إلى توظيف مفهومها الوارد عند ابن عربي بشكل خاص.

1-3- إستعارتا المكتبة، و الكتاب التام:

تكاد فكرة الواحد المتكثر في صور أن تتحول إلى استعارة ثابتة في نصوص بورخيس، و إن تغير المستعار و المستعار له؛ ففي قصة "مكتبة بابل "يصف القاص الكون بأنه مكتبة تامة، يدرك الناس أنها "كتر خفي"، تضم "كل ما يمكن التعبير عنه بكافة اللغات"[1]. و عبثا تزاحم الرجال في "السلم الإلهي"بحثا عن "تبريراتهم"، و عبثا أيضا كان انتظارهم للكشف عن "الأسرار البشرية ... في كلمات". لكن فجأة يشاع أنه "بأحد الرفوف، بإحدى القاعات، قد يوجد كتاب يكون الشفرة و الموجز الكامل "لكل الكتب الأخرى" و إن أحد أمناء المكتبة قرأه و أنه شبه إله."[2]

يتفرع الواحد الذي يستوعب الكثرة إلى "واحدات" - إن صح القول- يحتويها جميعها واحد عام هو الكون. و على خلاف الكثير من التأويلات التي وضعت حول هذا النص، نحسب أن المكتبة و الكتب ليستا سوى استعارتين فقط، وظفهما القاص لإعادة كتـــابة نص صوفي، ابتدأه بكلمة كون، الجامعة لإبداع و تاريخ و أفكار البشرية. لكن المبتدأ المضمر و الحقيقي، محذوف وجوبا، يتمثل في الإله، و ذلك التزاما بمشـــروع كتابة مصمّم منذ البدء على استبدال كلمة الألوهة بالكون – مثلما رأينا في فصل الألف- غير أن المسند المخفي لا يقاوم المحجوب، إذ يظهر في صيغ مختلفة في النص، كعبارة "السلم الإلهي" للمكتبة أو قوله "و لتوجد السماء و إن كان مثواي الجحيم و ليكن هواني و فنائي من أجل أن تبرر مكتبتك العظيمة في كائن ما و لو للحظة واحدة."[3]

إنه الفضول لمعرفة العلم الإلهي، أو الكتاب الإلهي بتعبير ابن عربي. علما أن بورخيس يوظف نفس اصطلاحات الشيخ الصوفي في هذا المجال، إما حرفيا أو في صيغ لفظية خاصة تضمر الدلالة

[1] الألف، ص 65.
[2] المصدر السابق، ص 67 و 68.
[3] المصدر السابق، ص 68.

نفسها للمصطلح المقتبَس، و أحيانا تقلبه كنوع من التناص المضاد، مثل المكتبة (الكون) كنز، كتاب الإله، الكتاب الكبير، كتاب الربّ، كتاب الأسرار (بشرية عند بورخيس، أسرار الحق عند ابن عربي)، كتاب مشفّر، و يقابله مصطلح كتاب مسطور عند ابن عربي "فأسرار الحق في حروف الكتاب، ولا يعرف حروفه إلا أهل اللباب". [1] و الكتاب التام[2]، الذي يقابله الكتاب الجامع عند ابن عربي. و هو كلام يحيل أيضا إلى ما ورد عند متصوفة آخرين، أمثال الشاعر الصوفي " جلال الدين الرومي" الذي جاء في كتابه " المثنوي":

"و إذا كان هناك مائة كتاب فهي ليست سوى باب واحد، و إذا كان هناك قصد لمائة جهة فليس ثم إلا محراب واحد."[3]

أما في قصة " مكتبة بابل" فنقرأ في هامش الصفحة الأخيرة منها:

"رأت ليتينيا ألبارث دي توليدو أن المكتبة الشاسعة غير مجدية. ففي الحقيقـــة قد يكفي "مجلد واحد فقط" من قطع شائع مطبوع ببنط تسعة أو ببنط عشرة و يتألف من عدد لانهائي من الصفحات الرقيقة إلى ما لا نهاية." [4] هذا الكتاب التام يورد وصفه مرة أخرى بأنه الكتاب الشفرة

و الموجز الكامل "لكل الكتب الأخرى".

تبدو كتابة بورخيس لهذا النص لعبا على المصطلحات الصوفية لابن عربي، التي زاوج بينها و بين رؤاه الأدبية، لينتج مكتبة كونية تتراءئ فيها الكتب كأســـرار ورقية مشفرة، فهو و إن عرّى أحيانا الكلمات من دلالتها الصوفية، ليضفي عليها دلالة أخرى، إلا أن وهج الغموض الصوفي يظل يشعّ في النص، ذلك لأن بورخيس ينهج طريقة الشيخ الصوفي، في وصف الأشياء خارج حدود حرفيتها و صفاتها العادية؛ فمن الكلمـــة الجامعة، ينتقل إلى الكتاب الجـــامع أو التام، ثم إلى مكتبة يشبهها بالكون. و رغم تصرفه في حذف أثر النص المصدر المنبثق من عقيـــدة توحيدية، كمحاولة حجب الألوهة، و كذا حجب الانسان الكامل المرادف للكلمة الواحدة التي استعملها، إلا أنه سرعان ما ينفلت منه زمام التعبير و يسرب المعجم الممنـــوع، إذ نقرأ في قصة "مكتبة بابل" ما يدل على أن بورخيس يدرك فعلا دلالة المصطلحات الصوفية، و

---

[1] ابن عربي، ايضاح السهل الممتنع، ورقة 142، فقرة أ، نقلا عن المعجم الصوفي، ص 953.

[2] أنظر مصطلحات ابن عربي حول الكتاب، المعجم الصوفي، ص 950 إلى 954. من جهة أخرى، وردت في النص المترجم إلى اللغة الفرنسية كلمة الكتاب التام التي نحسبها مقابلة للكتاب الجامع عند ابن عربي كالتالي:

« Il est certain que dans quelque étagère de l’univers ce livre total doit exister ... » voir : Fictions, p79.

[3] المثنوي، الجزء السادس ترجمة و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، 1996، ص 310.

[4] الألف، هامش ص 70.

يتصرف فيها حذفا و تحريفا و تغييرا بما ينسجم و أفق منظوره الأدبي. إذ يقول سارده :

"و الإنسان، أمين المكتبة المفتقر إلى الكمال، قد يكون من صنع الصدفة أو من صنع مبدعين أشرار. و الكون، بمحتواه الأنيق من الرفوف و المجلدات الملغوزة و سلالم الرحالة التي لا تعرف الكلال و مرحاض أمين المكتبة الجالس، لا يمكن أن يكون إلا من صنع إله."[1]

ههنا، يمارس بورخيس الكتابة بلغة النص المصدر و ضده في آن واحد، إذ يستثمر مفاتيح الخطاب الصوفي لابن عربي، و يُعتّمِها بدلالات مضادة و أحيانا ناقصة عن تلك التي وردت في النص المصدر، و ذلك من خلال المقابلة بين أمين مكتبة يصفه بأنه إنسان غير كامل، و بين الإله صانع المكتبة الكونية. و في هذه المقابلة ما يؤكد اشتغال بورخيس بأدوات النص الصوفي، حيث يتحول الإنسان الكامل خليفة الله في الأرض (ابن عربي) إلى إنسان غير كامل من صنع أشـــرار، و تصير المكتبة بكتبها الكثيرة و المشفرة كناية عن عالم ذي أسرار لا تدرك، يجهد الإنسان لمعرفتها، لكنه لا يكشف أبدا "الكتر الخفي" رغم "الإرتقاء الصوفي" الذي يتحقق لبعضهم بصعودهم "السلم الإلهي". و يقابل هذا عند ابن عربي الوجود الحق، الذي لا تدرك أسراره "كنت كترا مخفيا...".

و يبدو أن بورخيس يمارس هذا القلب أحيانا للمصطلحات المقتبسة عن وعي و تصميم، باعتبار أن تحقق الكمال للإنسان لم يعد ممكنا في العالم الراهن، و هو ما يكون قد لمح إليه حين جعله ثمرة إبداع أشرار. غير أن هذا النفي أو القلب، ليس إلا تأكيدا على مصدرية لغته و رؤيته، التي تعدلت في النص الأدبي بما يتساوق و الزمن الراهن للكتابة، و لأجواء و وضع المكتبة (الكون) التي فقدت سكونها بسبب "تشاحنات و هرطقة" الناس الذين يرتادونها. كما قابل القاص في قصته بين الانسان غير الكامل (أمين المكتبة) و بين الكون بدل المكتبة، و هو تأكيد آخر على أن المكتبة ليست إلا استعارة للكون، تشبه إلى حد بعيد مصطلح ابن عربي المتمثل في كتاب الوجود.

من جهة أخرى، يمارس بورخيس تنويعات لاستعارة المكتبة في نصوصه، ففي قصة "البرلمان" يروي السارد قصة أحد الأثرياء الذي قرر أن ينشئ برلمانا عالميا من الكتب، فأمر رجاله بجمع موسوعات و مجلدات و وثائق بلغات متنوعة و من أصقاع مختلفة، لإنجاز مكتبة تضم كل مؤلفات الكون، لكنه في آخر القصة يقرر إخراجها من القبو و إحراقها جميعا. لكن إضرام النار

[1] المصدر السابق، ص 63.

لا ينهي المكتبة، لقد "بدأ برلمان العالم مع أول لحظة في العالم، و سوف يبقى بعدما نصبح ترابا."[1]

أما في قصة "تلون أوكبار أوربيس ترتيوس" من مجموعة " خيالات"، نقرأ أنه في هذه المدينة الغامضة توجد أشعار مؤلفة من كلمة واحدة كبيرة، تتضمن موضوعا شعريا أبدعه المؤلف. أما في تقاليدها الأدبية، فإن فكرة الموضوع الواحد مهيمنة بحدة. كما أن كل الأعمال الأدبية ليست سوى "عملا واحدا لكاتب لازمني مجهول" [2]. و في النصين، تمثيل آخر لفكرة الكثرة المستجمعة في واحد، أو الواحد المتبدد في الكثرة، و التي غذت طقسا كتابيا عند القاص، كنوع من البحث عن الكلمة المكثفة أو الكتاب التام الجامع الذي يغني عن كتب أخرى، أو عن مكتبات أخرى.

من هنا، يتضح أن بعض جمل بورخيس تبدو مقتطعة من نصوص أخرى، و مدمجة بإرثها الصوفي في خطاب أدبي غريب عنها جنسا، و مؤتلف معها سياقا، لأن القاص يهيء منذ البداية بناء قصصيا غامضا و أجواء متداخلة معقدة، لاستيعاب العناصـــر الصوفية و تكييفها أدبيا، و الالتحام بصوت النص المتسرب. لذلك بقدر ما تبدو بعض الكلمات و العبارات (اصطلاحات و تصوير صوفيين) غير منصهرة تماما في سياقها الجديد، و محافظة على هويتها و مرجعيتها الأولى، تتراءى في الوقت نفسه، كجزء لا يتجزأ من جسد النص المكتوب، بعدما شحنت بطاقة دلالية أدبية، تلقتها من وهج التخييل و الأحداث القصصية التي أنشأها القاص. و من ثمة، فقد أنقذ الكاتب نصوصه من الاستنساخ حين درج على محاكاة أسلوب الخطاب الصوفي و محاولة تغيير أبعاده في الوقت نفسه، باعتبار أن فضيلة النص لا تتم إلا بالتغيير، أو على حد قول أرسطو" لأن الكلمة رسم ما، فإن لم توضح شيئا فإنها لا تعمل عملها...".[3]

[1] المصدر السابق، ص 218.

[2] Voir : Fictions, p 19 et 24

[3] أرسطوطاليس، الخطابة الترجمة العربية القديمة، ترجمه و علق عليه، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم بيروت، 1979، ص 186.

الفصل الثالث

مفهوم الدائرة في أدب بورخيس

يقول رولان بارت "عبر المجاز الشفاف للخيال، ثمة صوت دائم لشخص واحد، هو صـــوت المؤلف الذي أدلى "بمكنونه"."[1] لكننا حين نقـــرأ أدب بورخيس يتناهى إلى ســـمعنا أكثر من

[1] نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الانماء الحضاري، سوريا، الطبعة الأولى، 1994، ص 17.

صوت، إذ تصدر من نصوصه مجازات لخيال يمتد إلى فضاء أبعد من حدود أمريكا اللاتينية. و من ثمة، نحسب أن بورخيس لم يدلِ بمكنونه الذاتي فحسب عبر قصصه، بل أدلى بمكنونات ما ترسب من قراءاته المتعددة، و التي جعلت صوته يغيب أحيانا داخل أصـــوات أخرى، و أحيانا يتلون بها، لدرجة التوحد معها.

"إننا لنعرف الآن أن النص ليس سطـــرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي ("لرسالة" جاءت من قبل الله). و لكنه فضـــاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة و تتنازع دون أن يكون أي منها أصليا: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة."[1] و هذا ما نلمسه فعلا في أدب بورخيس، لكن مع هيمنة ثقـــافة التصوف الإسلامـــي على نصوصه التي تتجلى عبر مصطلحات و رؤى يقتبسها الكاتـــب الأرجنتيني اقتباسا مع تشويه بعض ملامحها من خلال دسِّها في خطاب أدبي يلبسه أفكاره الخاصة التي هي مزيج من خبرته الأدبية و موروثات عقـــائدية قبالية (من القبالاة) و غنوصية و من نصوص أخرى مختلفة مندسّة في ذاكرته.

و تعد لفظة الدائرة إحدى المصطلحات الصوفية التي يتبناها بورخيس في بناء معمار نصوصه، فهي تكاد تكون لبنة أساسية في تأسيس خطـــابه الأدبي، إذ تستأثر بحيز واسع في قصصه، و تغذو صفة للأشياء و الأماكن، بل و نعتا لحركات و أفعال الشخصيات. و الملاحظ، أن الدائرة ليست مجرد شكل هندسي يؤثره الكاتب عن باقي الأشكال الأخرى، بل هي رمز يتجاوز الهيئة البصرية للأشياء، إلى إضفاء مسحة غموض جمـــالي على الأشياء ؛ و على حد تعبير بارت " ليس الرمـــز صورة، إنه تعددية المعاني نفسها."[2] و لعل هذا ما كان يبغـــي بورخيس تحقيقه من خلال كتابة نصوص مقفلة في هندستها و معمارها، كهندسة الأماكن و الحركات الدائرية التي يرسمها بألفاظه.

1-1- الهندسة الدائرية للمكان:

بعد قراءة عدة قصص بورخيسية، وجدنا أن الرسم الدائـــري يتكرر في أغلبها، و بشكل مُلح، فكأن "خورخي لويس" لا يقبل بديلا عن هذا الشكل الذي يؤطر نصـــوصه من الداخـــل

[1] المرجع السابق، ص 21.
[2] المرجع السابق، ص 82.

و من الخارج. و هو ما يؤكد أن القاص يصمم بناء قصصه وفق تصور سابق و رؤيا معينة.
فانطلاقا من سطح النص تعلو الدوائر اتباعا في تأثيث الأمكنة و تخطيط جغرافيا الحدث القصصي، مثلما توضحه الأمثلة التالية:

في قصة " الاقتراب من المعتصم" :

_ يفر الطالب القاتل و " يتسلق سور حديقة غير منسقة، في نهايتها برج دائري."[1]

في قصة "الأطلال الدائرية":

ـــ"... و قد أصابه الدوار حتى الساحة الدائرية التي يتوجها نمر أو مهر من الصخر كان له ذات مرة لون النار و الآن له لون الرماد. هذه الساحة الدائرية معبد التهمته الحرائق القديمة و دنسته غابة المستنقعات و لم يعد إلهه يلقي شرف البشر."[2]

_ " كان الغريب يحلم بأنه وسط مسرح دائري كان على نحو ما نفس المعبد الخرب، و بكوكبة من الطلبة الواجمين أجهدت المدرجات...".[3]

ـــ "في شفق الغروب و الفجر، ركع أمام التمثال الحجري، ربما لأنه تخيل أن ابنه الوهمي كان يماري نفس الطقوس، عند أطلال دائرية أخرى، أسفل النهر."[4]

في "مكتبة بابل" :

ـــ" و يمر من هناك السلم الحلزوني الذ يهبط و يصعد صوب البعيد."

ـــ" إن المكتبة دائـــرة مركزها الصـــحيح أية قاعة مسدسة و محيطها يمتنع الوصول إليه. "[5]

ـــ" أعرف دوائر بأكملها يركع شبابها أمام الكتب و يقبلون في بربرية صفحاتها، و لكنهم لا يعرفون قراءة سطر واحد." [6]

في قصة "الخالد" :

_ تسلك الشخصية القصصية طريقا داخل كهف "و عبر سراديب رهيبة (تبلغ) حجـــرة دائرية واسعة". و يؤدي بابها التاسع "إلى حجرة أخرى دائرية مطابقة للأولى."

ـــ" أما القصر الذي ارتدته على نحو غير تام فكان معماره يفتقر إلى غاية، فكثرت فيه ممرات بلا منفذ و شرفات سامقة يتعذر بلوغها و بوابات ضخمة تفضي إلى زنزانة أو إلى جب و سلالم

---

[1] مجموعة الألف القصصية، ص، 32.
[2] المصدر السابق ص،41.
[3] المصدر السابق، ص 42.
[4] المصدر السابق، ص46.
[5] المصدر السابق، ص 61 و 62.
[6] المصدر السابق، ص69 و 70.

هائلة مقلوبة بدرجاتها و سياجها إلى أسفل، و سلالم أخرى في الهواء تلتصق بجدار عظيم و لا تصل أي مكان، بعد أن تدور دورتين أو ثلاثا في الحلكة العليا للقباب."[1]

في قصة "كتابة الاله" :

ــ" السجن عميق و حجري: له هيئة نصف كرة شبه تام، و إن تكن الأرضية (الحجرية أيضا) أقل قليلا من دائرة كبرى و هو ما يزيد بشكل ما من إحساسي القمع و الرحابة (هكذا) ."[2]

ــ"في ساعة اللاظل (ساعة الظهر) تفتح كوة علوية و يدير سجان محته السنون بكـــرة حديدية و يترل لنا، في طرفي الحبل، جرتين بهما ماء و قطع من اللحم. و يدخل الضوء القبة..."[3]

-" حلمت أن حبات الرمل كن ثلاثا. و هكذا أخذت تتضاعف حتى غطت السجن و قضيت نحبي تحت نصف الكرة الرملي ذاك."[4]

في قصة "الألف" :

ــ "... و يقيني أن ذلك العمل الضخم و القاصر أيضا أقل مدعاة للسأم من إنجاز كارلوس أرخنتينو... فقد كان يعتزم نظم كل دائرية الكوكب".[5]

ــ" في الجزء السفلي من درجة السلم، إلى اليمين، رأيت دائرة صغيرة مموجة الألوان، ذات وميض أبيض... تتحرك دائريا..."[6]

-" رأيت دائرة من الطين الجاف محل شجرة في طريق ..." [7]

في قصة "حكاية قصر" :

ــ يصطحب الأمبراطور الشاعر إلى حديقة قصره "جلسا فيها في بهجة؛ بفضول من يلهو أولا، ثم بشيء من القلق لأن طرقها المستقيمة كان يعتريها انحناء طفيف و لكنه مستـــمر؛ كـــانت دوائـــر خفية."[8]

في قصة "تقرير برودي" :

---

[1] المصدر السابق ، ص 108 و 110.
[2] و 3 المصدر السابق ص 123.

[4] المصدر السابق، ص 126.
[5] المصدر السابق ص 144.
[6] المصدر السابق ص 152 و 153.
[7] المصدر السابق ص، 153.
[8] المصدر السابق ص، 161.

ـــ"و من تقاليد القبيلة الأخرى: الشعراء، يحدث أن يتأتى لرجل نظم ست كلمات أو سبع، تكون دائما غامضة، حينئذ لا يتمالك نفسه و يصرخ بها واقفا في مركز دائرة يشكلها السحرة و العامة ممددين على الأرض."[1]

في قصة "البرلمان" :

ـــ"و بدا الأمر كمن يوجد في مركز دائرة آخذة في الاتساع، دائرة تنمو و تبتعد بلا توقف."[2]

إن الدائرة هي إذن شكل ثابت في تصميم الحيز المكاني للحدث القصصي، و هي لا ترد فقط في نصوص المجموعة القصصية لـــ"الألف" بل تؤطر المكان في قصص أخرى عديدة لبورخيس من ذلك مثلا ما نجده في مجموعته "خيالات" حيث تتخذ معظم الأمكنة شكلا دائريا مثـــل الســـلالم و البرج و الغرف و المتاهات، بل و يمتد الشكل الدائري ليؤطر كذلك الزمن و التاريخ و الهذيان.[3] و نعتقد أن نزوع القاص إلى هذا النوع من التخطيط الهندسي المتكرر في كثير من نصوصه يعود إلى احتواء الدائرة للهنا و الهناك معا و إلغاء كل ما دونها؛ بمعنى أن الدائرة هي كناية عن الكـــون الذي يمثل كل الوجود، فلا موجود خارج حدوده. وهي في نفس الوقت شكل يوحـــي بالمتـــاهة و الدوار، حيث يغيب الخط المستقيم الذي يهدي للطريق و يحل محله دوران لا ينتهـــي، و بالتـــالي يستحيل الوصول إلى نقطة معينة لأن في الدائرة لا يوجد مبتدأ و لا منتهى. و هذا ما نقرأه شعرا في قصيدة "متاهة" لبورخيس:

"لن يكون هنالك مخرج قط
فأنت في الداخل
و القصر يواكب الكونَ
ليس له من ظاهر أو باطن
أو سور خارجي
أو مركز سري.
......
لا يوجد هناك...(نقاط موجودة قي النص الأصلي)

[1] المصدر السابق ص، 181.
[2] المصدر السابق ص، 208.
[3] Fictions, voir p 43, 50, 128, 143, et 153.

فلا تنتظر الوحش

حتى في سواد المغيب."[1]

و يتضح مما تقدم، أن الدائرة لا تتجلى فقط كشكل هندسي في نصوص بورخيس بل تتجـــاوز طبيعتها المستديرة، لتصير رؤيا تؤطر العالم المتخيل في ذهن القاص. و إذا كان "غاستون باشـــلار" Gaston Bachelard (1884-1962)

يرى "أن دائرة عالم الهندسة هي دائرة فارغة، فارغة جوهريا"[2]، بما أن "عالم الهندسة حين يتحدث عن الأحجام، فهو يتحدث عن السطوح التي تحددها."[3] فإن تلك التي يرسمها "خورخـــي لويس" ليست دائما فارغة، لأنها لا تحددها سطوح و لا تخضع للمقاييس الهندسية، بل هي ممتلـــئة بتصور صوفي تنتظم وفقه موضوعات النصوص التي لا تتقاطع في الشكل المتكرر للأماكن و الأ شياء، بل تتقاطع في الرؤية التي تصدر عن مؤثرات نصوص صوفية يُلمـــح إليها بورخيس أحيانا، و يصمت عنها أحايين أخرى.

بمعنى آخر، أن انتقاء بورخيس للشكل المستدير ليس مسحا للمكان و لا رسما لصورة بصرية و لا عرضا لحدود الأشياء فحسب، إنما هو اختيار لاستعارة ذات خلفية صوفية تتكرر في الكثير من نصوصه، كإسهام "بزيادة معنى العالم بالإمساك به في شبكة علاماته المختصرة"[4]. وبما أن الاستعارة ليست مجرد استبدال في دلالة الكلمات بل ترتبط بعلم دلالة الجملة على حد تعبير "بول ريكور"، Paul Ricœur (1913-2005)

فإن كلمة الدائرة لا يمكن تناولها بمعزل عن المسند إليه، أي أنه من الضروري قراءة القول الاستعاري الذي وردت فيه هذه اللفظة لرصد علاقة التوتر بين الحامل و المحمول حسب اصطلاح ريكور.و قد تبين بعد مراجعة كل النصوص التي ورد فيها الوصف الدائـــري للأمكنة أن الموصوف لم يكن محلا عاديا، و يمكن تصنيف أنواعه كالآتي:

أ_ مكان ذو قدسية دينية:

[1] مديح العتمة، ص 76.

[2] و 3 جمالية المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص 210.

4 ريكور، بول، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، تر سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية 2006، ص 76.

مثل ساحة معبد التهمته النيران، أو أطلال دائرية تمارس عندها الطقوس، أو دائرة يشكلها السحرة كمكان خاص يجلس في مركزه الشعراء.

ب_ مكان ذو قدسية علمية:

مثل المسرح الدائري الذي حلم البطل القصصي بأنه يلقي فيه دروسا في التشريح و الكوزموغرافيا و السحـــر، أو مكتبة دائرة مركزها الصحيح أية قاعة مسدســـة، أو دوائر يركـــع شبابـــها أمام الكتب.

ج_ مكان ذو خاصية عقابية:

مثل السجن العميق و الحجري الذي له سقف من قبة، (و هذه دائرة ثانية)، و يقـــدم الطعام فيه للسجين عبر حبل يتدلى من بكرة حديدية (و هذه دائرة ثالثة).

د_ مكان ذو دائرة (دوائر) ذات طابع غرائبي:

تبدو خفية أو تصف شيئا كان خفيا مثل الدائرة التي لاحت إثر ظهور حرف الألـــف في القبـــو و التي تحركت دائريا، أو الدوائر الخفية التي تحدث عنها بورخيس في وصفه لانحناء طريق القصـــر الذي مشى فيه الأمبراطور و شاعره، أو الحجرة الدائرية داخل سرداب التي يؤدي بابها التاســـع إلى حجرة دائرية أخرى، أو السلالم الغريبة التي تدور دورتين أو ثلاثا في حلكة القباب على حد وصفه. و تبعا لقراءة الكتاب، يتضح أن بورخيس ينوّع في دوائره احتذاء بدوائر المتصوفة، لا سيما تـــلك التي وردت في الخطاب الصوفي لابن عربي مثلما سنوضحه فيما سيتقدم.

و لا يعتمد بورخيس شكل الدائرة فقط، بل يؤثثها بأشياء يختار لها أيضا شكلا دائـــريا مثل الساعة و السماء و تحليق الضوء و المرآة [1]، كما يعتمد كذلك الشكل الدوراني الذي يصـــف به أحيانا سلما غريبا (حلزونيا)، و كتابا يلتف نصه لولبيا، بحيث لا ينتهي، لأن الحـــكي فيه يستأنف في الصفحة الأخيرة. و هكذا يتم الرجوع إلى بداية الكتاب في متوالية لا تتوقف. ويتضح من هذا، أن سحـــر الأشياء يستهوي كثيرا "خورخي لويس" الذي يبحث دائما عمّا هو خـــارق و فاتن، لذلك نراه يقتبس هندسته للأشياء من نصوص التصوف و من نمط القص في "ألف ليلة و ليلة"، الكتاب الذي اعترف بتأثيراته و إعجابه به في عدة لقاءات صحفية.

[1] المصدر السابق، انظر على التوالي ص 80، 83، 109، 127 و 156.

و الملاحظ أن الدوران يمتد في نصوصه إلى وصف الأشياء و الأفعال و الأفكـــار، إذ لا يعــود للأشياء وجود "و إنما هي لعبة مستديمة و مسببة للدوار من الانطباعات"، كما تصير "الأفعال تتكرر في المستقبل حتى الدوار" و تثير الأفكار "نوعا من الدوار"[1] أيضا. إن الصدى الصـــوفي و الرجـــع السحري لألف ليلة أفقدا كلمة "الدائرة" دلالتها الموضوعية، لأن استعمالها في الوصـــف لم يعـــد يخاطب الحواس و لا يتواصل معها، و إنما يشوش عليها وظيفتها. ذلك لأنها لا تنقـــل تحديـــدات خارجية تتعلق بحيز مكاني أو بمواصفات شيء ظاهر، بل تحاول أن تصور شيئا خفيا.

و من ثمة فإن بورخيس لم يصور ما هو خارجي، بل قدم تركيبا لما هو داخـــلي و نقصـــد به تراكم الأفكار و ترسبات النصوص الصوفية التي علقت بذهنه، وهو ما يؤكده في كـــل مـــرة من خلال استطراده بذكر المتصوفة و رؤيتهم للكون. إن خرق أفق توقعات القارئ بصـــدمه بمـــا هو خارق و سحري قد تحقق له عبر استعطاء أفكار من نصوص غامضة تفيض برمـــوز و إشـــارات و كنايات، تستقرئ المعنى الباطني للوجود.

1- 2 الدوائر المتداخلة و الدوائر الحلزونية :

لقد كان المكان المتداخل وصفا مأثورا لدى الكثير من المتصوفة المسلمين، إذ نجد شيخ مرسية "قد مثّل في "الفتوحات" (الجزء الثاني ص 768-774) إشراقاته الخفية بقصر متعدد الغرف و الأبواب، تفتح رويدا رويدا كلما تقدم المرء في المعرفة الصوفية."[2] و قبله كتب "الغزالي" في كتابه "إحياء علوم الدين" عن القلعة الروحية المتعددة الأبواب التي ينبغي الدفاع عنها ضدّ هجوم الشيطان،كما كتب المتصوف "النوري البغدادي" عن القلاع السبع المتداخلة التي تفضي إحداها إلى الأخرى، و في ذات السياق كتب أيضا ابن عطاء الله السكندري (707 هـ/1307م) و "جلال الدين الرومي" و "نجم الدين الكبرى" (575ه ــ 618هـ) و غيرهم.

و ترى الباحثة "لوثي-لوبيث بارالت" نقلا عن "آنماري شيمل" (1922-2003) أن القلعة أو المعبد أو المترل بات "كليشه" في الأدب الصوفي في العصر الوسيط، تأثر به الكثير من الأدباء الإسبان، مؤكدة أن "ثمة شيئا له مغزى كبير و هو أن المسلمين هم الذين تبنوا هذه الصورة و

---

[1] المصدر السابق، انظر على التوالي ص 112، 116، 124.
[2] أثر الإسلام في الأدب الإسباني، ص 176 و 177.

كرروها على امتداد أدبهم الصوفي المعقد، و كانوا في ذلك سابقين زمنيا أقرانهم من الأوربيين" [1] الذين أعادوا كتابة نفس الرموز و الموضوعات الدينية الإسلامية، أمثال القديس "يوحنا الصليبي" (1542- 1591) و القديس "أنطونيو اللشبوني" و "أوسونا و لاريدو" و القديسة "تيريسا" و الكاتب المايوركي "رايمون لول" الذي كان يجيد الكتابة باللغة العربية.

كما ترى الدكتورة "بارالت" أن التراث اليهودي الذي تصفه بـــ"الأدب الدنيوي" تضمن صورا قريبة من تلك التي تداولها المتصوفة المسلمون مثل الرسائل المجهولة المؤلف بعنوان "القصور، أو المعابد أو الردهات"، لكنها و إن تضمنت الحديث عن عرش الله إلا أنها "لا تشكل استعارة لعمليات أو مقامات الروح... و لا تقدم لنا حالة التوازي مع التقدم الصوفي أو الروحي للنفس".[2] فضلا عن كون هذه القصور مجرد بيت كبير، في حين أن الحصون أو القلاع في النصوص الإسلامية محاطة بجدران و أسوار.

و قريبا جدا من هذه الاستعارة الإسلامية يحاكي بورخيس صورة المكان الدائري المتداخل ذي الأسوار و الجدران و الغرف المتعددة، متخذا منها موضوعا متكررا في أكثر من نص. ففي قصة "بيت آستريون" يطالعنا صوت السارد "آستريون" قائلا "حقيقة أنني لا أغادر بيتي، لكن أبوابه (عددها لانهائي) مشرعة ليل نهار، للرجال و كذلك للدواب. كي يدخل من يشاء." [3] و يعزز الكاتب هذه الصورة بوصف غريب لهذا البيت ذي "الممرات الداخلية التي تفضي إلى ممر آخر" و "أقسامه مكررة لمرات عدة."[4] و هو بالتالي ههنا لا يحاكي ابن عربي فحسب بل جوهر النصوص الصوفية الإسلامية. فقد كتب "يوحنا الصليبي" الذي تأثر بالتصوف الإسلامي و بشيخ مرسية قائلا "في بيت أبي توجد منازل كثيرة" كناية عن المقامات التي تعد بنظر الباحثين المختصين في هذا الحقل تعبيرا "غير مألوف في المذاهب الروحية المسيحية في العصر الوسيط."[5].

و لئن كانت صورة الدائرة "هي رمز عالمي عن الكمال و عن الله" [6] إلا أن توظيف بورخيس لها يعد أقرب إلى ما تداوله المتصوفة المسلمون مقارنة بما جاء في القبالاة أو في التراث العبري. و لعل ما يؤكد هذا هو المحاكاة الحرفية لصورة الدائرة كما جاءت في نصوص بعض

---

[1] المرجع السابق، ص 176.
[2] المرجع السابق، ص 183. كما تضيف الباحثة بارالت أن التراث الروحي اليهودي مغرق في الناحية الفكرية حيث يبدو البطل هو رب بني اسرائيل و ليس روح الإنسان. المرجع السابق ص 189.
[3] قصص من أمريكا اللاتينية، ترجمة عبدالهادي سعدون و ملك صهيوني، ورد للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1999، ص 11.
[4] المرجع السابق، ص 12.
[5] أثر الإسلام في الأدب الإسباني، ص 173.
[6] المرجع السابق، ص 181.

المتصوفة المسلمين، و الأدباء الأوروبيين المتأثرين بكتاباهم أمثال القديسة "تيريسا" التي كتبت أن روحها "تتأرجح بين ربط روحها بقلعة تتمركز سبع مرات أو بمحيط أو دائرة من المقامات المتمركـــزة. و هي أحيانا تطلق على القلعة "اللؤلؤة الشرقية"، أي الدائرة البيضاء المضيئة. و كان الصوفي السمناني المذكور يشير أيضا إلى الأفلاك السبعة المنطلقة من أنوار روحه، و التي تمثل السماوات السبع التي يجب عليه أن يصعدها حتى يصل إلى خالقه، بينما كان الكبرى الفارسي يفهم روحه في ثباتها على أنها فلك او دائرة من الضوء الشفاف... تشبه إلى حد كبير "اللؤلؤة الشرقية" التي مزجت بها القديسة تيريسا قلعة روحها..."[1]

و غير بعيد عن هذه الرؤى الصوفية، يوضح الدكتور "نصر حامد أبو زيد" (1943-2010) أن "ابن عربي على خلاف الفلسفـــة الإشراقية – المتأثرة بالأفلاطونية المحدثة – لا يرى الوجود بنية خطية هابطة من "الواحد" أو "الأول"، لكن الوجود عنده دائرة ذات مركز و محيط. يمثل المحيط دائرة الموجودات الممكنة، بينما يكون المركز هو "الله" الاسم الجامع للأسماء الالهية و المعبر في نفس الوقت عن ظاهر "الذات".[2] و المثير للانتباه، أن ظاهرة الدوائر المتداخلة التي نقرأها في نصوص بورخيس نجد صنوها مرسومة و مكتوبة في بعض كتب هذا المتصوف مثلما نلحظه في كتابيه "إنشاء الدوائر" أو "الفتوحات" في جزئه الثالث.

وقد كان الدكتـــور "نصر حامد أبو زيد" قد حلل ظاهرة هيمنة الدوائر في خطاب الشيخ الأندلسي، إذ يقول عنها "داخل الدائرة دوائر أصغر بعضها يصور الأسماء الفاعلة في إظهار الممكن الأول، و بعضها يمثل الأصـــول الطبيعية الأربـــعة ــ الماء و الهـــواء و التراب و النارـــ التي منها يتكون العالم الطبيعي." [3] و صنو هذا التداخل لدوائر ابن عربي، يعرض بورخيس رسما مماثلا، يتطور على يديه إلى هندسة متاهات مكانية و نصية لا مخرج لها. و نعتقد أنه فهم نص ابن عربي حول الدوائر بأنه تداخل معقد للأشكال، مما أوحي له بفكرة المتاهة و الامتداد اللانهائي الذي يميز الأمكنة أو الأشياء، وهي ظاهرة أخرى تقترن كثيرا بالشكل الدائري الذي يوظفه في نصوصه.

و ترد لفظة المتاهة على مستوى الجملة الاستهلالية عنوانا لكتابين أحدهما "متاهات" بصيغة الجمع و آخر بعنوان "حديقة الطرق المتشعبة" كما وردت عنوانا لقصص مثل "ملكان و

[1] المرجع السابق، ص 181.
[2] هكذا تكلم ابن عربي، ص 169.
[3] المرجع السابق، ص 169.

متاهتان" و "الأطلال الدائرية" التي سبق ذكرها، و لقصيدة أيضا في ديوان "مديح العتمة". أما داخل النصوص، فتكاد لا تخلو أي قصة من كلمة المتاهة و مما هو لانهائي. وفي قصة "دراسة الأعمال هربرت كوين" يسوق عنوانا لكتاب ألفته شخصيته القصصية يتمثل في "إله المتاهة" الذي يشبهه بأحد كتب "أجاثا كريستي". كما يثقل نصوصه بهذه الكلمة التي نجدها في كل قصة تقريبا، نذكر على سبيل المثال قوله:

ـــ " أتى من الجنوب، وطنه إحدى الضياع اللانهائية بأعالي النهر..."[1]

ـــ "الكون (الذي يسميه آخرون "المكتبة") يتألف من عدد غير معروف، قد لا يكون نهائيا من القاعات المسدسة"...المكتبة ليست نهائية"[2]

ـــ " أفضل الحلم بأن الأسطح المصقولة تشكل و تعدُّ باللانهائي"[3]

ـــ"و ذكرتني نصيحة الانحراف دائما إلى اليسار بأن تلك هي الطريقة الشائعة لبلوغ الفناء المركزي لبعض المتاهات. فأنا على بعض العلم بالمتاهات و ليس من قبيل الصدفة أن أكون حفيدا لتسوي بن، حاكم يونن الذي تنازل عن الحكم ليكتب رواية تكون أشد ازدحاما من "هنج لومنج" و ليبني متاهة يضلُّ فيها كل البشر... فكرت في متاهة المتاهات، في متاهة متعـــرجة متنامية تحوي الماضي و المستقبل و تضطلع على نحو ما بأمر النجوم."[4]

ـــ"رأيت فيما يرى النائم متاهة صغيرة و صافية في مركزها جرة...".[5]

ـــ"و هكذا ارتقيت من المنطقة العمياء ذات المتاهات المظلمة إلى المدينة المشرقة."[6]

ـــ" ليست المتاهة سوى بيت شيد ليحير البشر".[7]

و لأن الأمثلة كثيرة جدا فإننا نكتفي بذكر هذه العينة للبرهنة على أن الدائرة عند بورخيس هي التي تصنع المتاهة و اللامتناهي، أو على الأقل توحي بهما. و لذلك يبدو المكان غرائبيا في ملامحه يفتقد للحدود و المساحات ويترع إلى التضخيم و الفخامة، استجـــابة لما يسميه "غاستون باشلار "بالانتقال إلى "كبرياء الوجود المعجب"[8] الذي يستمد بورخيس عناصره من النصوص الصوفية، لا سيما و أنه لا يتبنى المصطلح أو وصف الصوفيين بل و يعتنق أيضا مذهبهم في

[1] الأطلال الدائرية، الألف، ص 41.
[2] مكتبة بابل، ص 61.
[3] مكتبة بابل، المصدر السابق، ص 61 و 62.
[4] حديقة الطرق المتشعبة، المصدر السابق، ص 78.
[5] قصة الخالد، المصدر السابق، ص 106
[6] المصدر السابق، ص 109.
[7] المصدر السابق، 110.
[8] جمالية المكان، ص 171.

التحليل.

ينفرد المكان في جميع قصص بورخيس تقريبا بطابع غرائبي في هندسـته و أحيانا في وظيفتـه، و يحاول بورخيس في كل مرة أن يضفي عليه سحـر الغموض و الرهبة كالمعبد المهجور، أو المكتبة المتاهة أو السجن السرداب أو الدهليز المتعدد الأبواب الذي يؤدي إلى غرف أخرى دائرية أو السلم الحلزوني الذي يهبط و يصعد صوب البعيد. و يكشف هذا الوصف المتداخل للحـيز المكـاني أن القاص لا يحجز المحل في دائرة واحدة بل في دوائر تتوالد و تتداخل فمن المعبد الدائري يحلم الرجل المجهول بمسرح دائري، و من حجرة دائرية تلج الشخصية القصصية عبر باب تاسع إلى أخرى دائرية أيضا، وهو ما فسره بعض النقاد بأن المكان هنا هو كناية عن الرحم الذي ينفذ منه الطفل في شهره التاسع.

و في قصة (كتابة الاله) يقابل بورخيس بذكاء بين نصفي كرة ليصنع دائرة كاملة وذلك مـن خلال التقابل بين أرضية السجن التي لها شكل نصف كرة، و بين سطحه المتمثل في القبة. وداخل هذا السجن تتوالد دوائر أخرى مثل البكرة و الحلقات التي تتكرر:

"كرست أعواما طويلة لتعلم نسق و شكل البقع. كل يوم مظلم كان يمنحني لحـظة نور و هكذا تمكنت من تـثبيت الأشكال السوداء التي تمحو الجلد الأصفر في رأسي كان بعضها يضم نقطـا و يكون بعض آخر خطوطا مستعرضة في الجانب الداخلي للفخذ و يرسم بعض ثالث حلقـات تتكرر. قد يكون صوتا معينا و حركة مكررة كثير منها كان له حواف حمراء."[1]

إن الدائرة إذن في الخطاب الأدبي لبورخيس توحي بتجلي المقدس تأثرا بدوائر المتصوفة في الخطاب الصوفي الإسلامي[2] ذلك أن هذا الشكل يرمز لدورة الخلق التي تنتهي مثلما بدأت. كما كما ترمز عند آخرين لطقس صوفي يتمثل في القيام بحركات دورانية، مرفوقة بجلسات السماع والإنشاد لابتغاء الظفر بالوجد، و هو ما يتجسّد في شعر "جلال الدين الرومي" الذي يشبه العاشق الذي يدور بالدولاب أي العجلة المائية:

" لِمَ دُرنا مثل الدولاب مفعمين بالأنين و التوجع؟ ـــ درنا

[1] المصدر السابق، ص 125.

[2] تتكرر الدائرة لدى أكثر من متصوف إسلامي، مثلما نقرأه مثلا لدى الحلاج الذي يقول " في كتابه "طسين النقطة" " و أدق من ذلك ذكر النقطة و هو الأصل... المنكر هو في دائرة البراني و أنكر حالي حين لم يراني... وصاحب الدائرة الثانية ظنُني (العلم الرباني)، و الذي وصل إلى الثالثة حسب أني في الأماني..." أما في كتابه "طسين المشيئة" فيقول "الدائرة الأولى مشيئته، و الثانية حكمته، و الثالثة قدرته، والرابعة معلومته و أزليته. قال إبليس: إن دخلت في الدائرة الأولى ابتليت بالثانية، و إن حصلت في الثانية ابتليت بالثالثة،و إن قنعت بالثالثة ابتليت بالرابعة." انظر الأعمال الكاملة للحلاج ص 179 و 201 على التوالي. و انظر أيضا موسوعة الكسنزان الجزء الخامس ص 179-192.

كالفكر دون شكوى و دون كلام"[1].

لم تعد الدائرة شكلا للمكان بل صارت المرجعية اﻻالفلسفية للخطاب الأدبي لبورخيس التي تشكلت من مقروءاته للتصوف الإسلامي. لذلك نجده، لا يتردد في الاستشهاد بالمتصوفة في كل مقام، دون أن يوضح طبيعة التصوف الذي يقصده لا سيما و أنه كثيرا ما يجمع بين ذكر الإسلام و القبالاه في سياق واحد. و نحسب أن تعمده في عدم تحديد هوية التصوف الذي يقصده هو نوع آخر من أنواع التضليل الذي يمارسه على القارئ.

ففي قصة "مكتبة بابل" يرد قوله :

ـــ "(يزعم المتصوفة أن النشوى توحي إليهم بغرفة دائرية بها كتاب دائري عظيم بكعب متصل يغطي كل الحوائط، لكن شهـــادتهم مريبة وكلماتهم غامضة، فذلك الكتاب الدوري هو الاله)".[2] يتسلل التصوف تلقائيا في سرد بورخيس لأنه مصدر إشعاع خيالاته، و لذلك فهو لا يرد ههنا عبثا، حتى و إن صمت الكاتب و لم يحدد مصدره الصوفي بالاسم لكن دقائق وصفه و تعليقـــاتـــه تدلان عليه. فالكتاب أو المجلد الدائري ليس من ابتكار مخيلة بورخيس كما يقر هو بذلك بل هـــو من وحي المتصوفة الذين تحملهم النشوة إلى غرفة دائرية، و هي كناية عن دائرة الوجود، و مركزها هو الله. و قد كان ابن عربي قد تعرض لهذه الفكرة و شرّحها تشريحا عميقا و معقدا، و نظـــن أن الكاتب الأرجنتيني قد استوحاها منه، ولعله لم يستوعب جيدا ما ورد في شروحاته، وهذا ما دفعه إلى القول "إن شهاداتهم مريبة وكلماتهم غامضة ".

و من وحي فلسفة ابن عربي، يتحدث المتصوف "جلال الدين الرومي" عن كتـــاب مستديـــر يشرحه محقق مؤلفه بأن المقصود به هو القرآن الكريم. يقول هذا المتصـــوف الأفغاني المولد "لقـــد أصاب هذا الكتاب المستدير الروح بالذهول و ذلك حتى تجـــد الفاتـــح و المفتوح."[3] ـــ أما بورخيس فإنه لا ينفك يعاود بورخيس الحديث عن هذا الكتاب الدائري في قصة "حديقة الطرق المتشعبة" قائلا:

"كيف يمكن لأي كتاب أن يكون لانهائيا؟ لم أهتد إلى طريقة أخرى سوى طريقة المجلد الدوري، الدائري. مجلد تكون صفحته الأخيرة مطابقة للأولى مع إمكان الاستمرار على هذا إلى ما لا نهاية. تذكرت أيضا الليلة التي تتوسط ليالي "ألف ليلة و ليلة" حيث تقص شهرزاد (بسبب سهو

---

[1] أنظر: شيمل، آنيماري، الشمس المنتصرة، دراسة آثار الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي ترجمة عيسى علي العاكوب، مؤسسة الطباعة و النشر التابعة لوزارة الثقافة و الارشاد الإسلامي طهران، الطبعة الأولى، ص 42 و 239.

[2] الألف، ص 62.

[3] المثنوي الجزء السادس، ص 341.

سحري ارتكبه مدون المخطوط) حكـــاية "ألف ليلة و ليلة" حرفيا، و هو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة الأخيرة مرة أخرى، هكذا إلى ما لا نهاية."[1] إنه إذن، كتاب له شكل دائرة حلزونية ملتفة إلى ما لا نهاية.

1-3- دائرة الفلك/ الألوهة والدائرة داخل النجمة السداسية:

لقد احتلت الدائرة في خطاب ابن عربي حيزا واسعا، و اتخذ منها أداة لشرح موضوعاته، فهو يرى"أن أول شكل قبله الجسم الاستدارة، وهو المسمى فلكا، أي: مستديرا ، وعن حركة ذلك الفلك ظهر عالم الأجسام علوا وسفلا، فمنه ما ظهر بصورة ذات الأصل: وهو كل من كملت فيه الاستدارة والتقى طرفا الدائرة، ومن نقص عن هذه الصورة لا بد أن يوجد فيه ميل إلى الاستدارة... وإنما وقع الأمر هكذا لصدور الأشياء عن الله ورجوعها، فمنه بدأ واليه يعود، فلا بد أن يكون هذا الأمر في عالم الشكل صورة دائرة، لأنه لا يعود إليه على الطريق الذي خرج عليه ، وإنما امتداده ينتهي إلى مبدئه، ولا يكون ذلك في الشكل الخطي، لأنه لو كان لم يعد إليه، أبداً وهو عائد إليه، فلا بد من الاستدارة فيه معنى وحسا. ومن خلقه العالم على الصورة أن خلقه مستدير الشكل »[2].

إن الدائرة في نظر الشيخ الأكبر تمثل أول الأشـــكال و كمالها، لأنها تجسد صفـــة الفـــلك و حركته،كما تجسد أيضا صيرورة الأشياء التي مآلها جميعا إلى الله. و من رسم الدائرة و المركز، يصيغ ابن عربي خطابا صوفيا مستمدا من الآيات القرآنية، يشرح فيه نظريته في الوجود، التي يعبر عنها شعريا بقوله:

رأيت وجود الدور يعطي الدوائر
و يعطي وجود الدور فيه الدوائر
رميت بأمر لم ير العقل مثله
بما أنا علاّم به أنا حائر
رمى بي وجوه القوم ثم يقول لي

[1] الألف ،ص 82.
[2] موسوعة الكسنزاني، الجزء الخامس، ص 179 و 180.

رميت وجوه القوم هل أنت ناظر

رأى نظري بالحق ما لم يكن يرى

إلا أنه الرائي لما هو ساتر

رقيت به حتى ظهرت لمستوى

وجودي فقال الكشف ما هو حاضر

هذا الوجود، أو الفلك اللذان يراهما ابن عربي دائرة أو دوائر، يغدو في نص بورخيس "عجلة" و تبدو اللفظة ههنا مرادفا لكلمة دائرة، ترى فيها الشخصية القصصـــية كل الكون منذ الخليقة، و يتوج هذا التجلي برؤية الإله، "رأيت الأصول التي يذكرها "كتاب العموم". رأيت الجبال التي انبثقت من الماء، رأيت جبال الخشب الأوائل، رأيت الجرار التي ارتدت ضد البشر، رأيت الكلاب التي مزقت وجوههم. رأيت الإله غير ذي الوجه الكائن خلف الآلهة. رأيت عمليات لانهائية تشكل سعادة واحدة...".[1]

إنه تصوير يشبه إلى درجة كبيرة ما تجلى له في حرف الألف الذي احتوى كل الكون. لكنه تصوير تنبثق ألوانه و خطوطه من كلمات ابن عربي الذي سبقه في رؤية الفلك داخل دائرة صادرة عن الله. أما بورخيس فقد احتفظ بنفس التمثيل، لكنه حوّل الصدور عن الألوهة إلى صدور عن الدائرة باعتبارها احتوت الإله الذي رآه داخلها. و قد كان السارد في النص نفسه قد أورد أن هناك من رأى الربّ في سطوع، أي انعكاس ضوئي حسب الترجمة الفرنسية، و هو ما يتوافق لفظا و حدثا مع ما ورد لدى ابن عربي.

و على نحو ما يفسر الشيخ محيي الدين في تحليله للدوائر مراتب العناصر الطبيعية الأربعة الماء و النـــار و الهواء و التراب مبينا أنها المادة الذي تشكل منها الوجود و أن الانسان هو مرتبة المراتب باعتبار أن كل الكون مسخرا له فهو العالم الصغير الذي يقابله العالم الكبير، يبني بورخيس خطابه الأدبي على هذا المقاس، لكن بصيغة سردية تخييلية قائلا:

"لا تكرر النشوة رموزها؛ فثمة من رأى الله (في النص الأصلي الربّ) في سطوع، و هناك مـــن رآه في سيف أو في دوائر وردة. أنا رأيت "عجلة" شديدة العلو، و لم تكن أمام عيـــني و لا وراءهما و لا إلى جانبي و إنما في كل مكان، في نفس الوقت. تلك العجلة سويت من ماء بيد أنها كانت من نار أيضا، و كانت (على الرغم من أن حافتها كانت ترى) لا نهائية. و كان قوامها

[1] الألف، ص 127 و 128.

كافة الأشيـــاء القادمة و الحاضرة و الماضية متشابكة، و كنت أنا خيطا في لحمة نسيجها الكلي..."[1]

تعود الدوائر من جديد في خطابه الأدبي مشيرا إلى أن هناك من رأى الله في "دوائر وردة" كناية عن الطبيعة و خلق الله في الأرض.و هناك من رآها في سيف أما هو فقد رآها في "عجـــلة". و لأنه أثقل نصه بكلمة الدائرة، فإنه صار يوظف مرادفات لها أو بمعنى أصح، ألفاظا قريبة منها مثل البكرة التي كان يتدلى من حبلها الطعام بالسجن، أو العجلة التي نحسبها ههنا مرادفة لدائـــرة ابن عـــربي، خاصة و أنه يردف بأن هذه العجلة "شديدة العلو، لا نهائية، و موجودة و في كل مكـــان". إنهـــا صفات الدائرة كما تلقاها بورخيس من نص ابن عربي أو من شارح أو ناشر لكتاباته، فقد عرض الشيخ محيي الدين الصفات و الأسماء الإلهية في دوائر، في كتابه "إنشاء الدوائر"[2].

و ما يدعم اعتقادنا بهذا الطرح، أن الكاتب الأرجنتيني يورد في نفس القصة "كتابة الإله" جملا تبدو مستوحاة من نفس السياق الذي يشرح فيه ابن عربي مسألة الخلق عبر الدوائـــر، إذ يقـــول المتصوف الأندلسي "إعلم أن الممكنات هي كلمات الله التي لا تنفد و بها يظهر سلطانها الذي لا يبعد، و هي مركبات؛ لأنها أتت للفائدة فصدرت عن تركيب يعبر عنه باللسان العربي بلفظة "كن" فلا يتكون عنها إلا مركب من روح و صورة، فتلتحم الصور بعضها ببعض لما بينها من المناسبات... و المادة التي ظهرت فيها كلمات الله التي هي العالم هي نَفَس الرحمن، و لهـــذا عُبِّر عنـــه بالكلمات"[3]

و يشرح "نصر حامد أبو زيد" هذا الكلام بقوله إن "الموجودات هي كلمات الله التي توازيها كلمات اللغة. و إذا كانت مراتب الوجود البسيطة 28 مرتبة مثل عدد حروف اللغة، فإن الكلمات التي تتألف من الحروف، بالمعنى الوجودي و اللغوي على السواء، لا حصـــر لها."[4] مستشهدا بقوله تعالى "قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفـــد كلمات

---

[1] المصدر السابق، ص 127.

[2] نشير في هذا السياق إلى أن "تيتوس بوركهارد" قدم تصويرا دائريا للمراتب و الأسماء الإلهية و الحروف المرتبطة بها، و لأسماء أرواح الأنبياء التي نسكن أفلاك السبعة المتحركة في:

Titus Burckhardt, Mystical Astrologic According to Ibn Arabim trans Bulent Rauf ,Gloucestershire England. P 32 et 33.

نقلا عن : هكذا تكلم ابن عربي، هامش، ص 185.

[3] الفتوحات المكية، نقلا عن: هكذا تكلم ابن عربي، ص 187.

[4] المرجع السابق، ص 187.

ربي و لو جئنا بمثله مددا"[1] و قوله تعالى "و لو أن ما في الأرض من شجرة أقلام و البحر يمده من بعده سبعة أبحـــر ما نفدت كلمات الله".[2]

هذا التحليل الصوفي يتحول أدبيا على يد بورخيس كالآتي:

"فكرت: الإله يجب أن يقول كلمة واحدة فقط، و في هذه الكلمة الكمال. فليس لأية كلمة ينطق بها أن تكون أقل من الكون أو أقل من مجموع الزمن. و هـــذه المفـــردات البشـــرية الطمـــوح و الفقيرة" كل، عالم كون" هي ظلال أو صور زائفة لتلك التي تســـاوي لغة أو كـــل ما يمكـــن أن تشتمل عليه اللغة."[3]

غير أن بورخيس لا يحدد و لا يورد الكلمة الواحدة التي يجب أن يقولها الإله، لكنه يحيل ضمنيا إلى تلك التي أوردها ابن عربي، و نقصد بها فعل الأمر "كن" الذي ينبثق منه الكمـــال و الكـــون و الموجودات كلها، فهو " نفاذ القضاء" و الإذن الإلهي"[4] باصـــطلاح الشيخ محيي الدين، و هو ما يشرحه الكاتب الأرجنتيني من خلال أوصاف تفيد المطلق و القدرة، يوردها للفعل دون أن يسميه بالاسم.

و نخلص مما تقدم أن بورخيس من فرط تأثره بالشكل الدائري كتب نصوصا دائرية، لأن المعاني فيها تلتف بطريقة حلزونية و تنتهي إلى انغلاق محكم بسبب غموضها، المستمدُّ من الفكر الصوفي الإسلامي. لكنه بذكائه الأدبي يحجب مصدره و يلونه بعناصر مشتقـــة من مقروءاتـــه الأدبيـــة و الفلسفية و من هويته اليهودية و فكر القبّالاه. و لذلك نجده يكثر من توظيف الشكل المسدُّس أو السداسي في إشارة إلى نجمة داوود رمز أصوله اليهودية. ففي قصة "مكتبة بابل" نكتشف أن: "الكون (الذي يسميه آخرون "المكتبة") يتألف من عدد غير معـــروف، قد يكون لا نهـــائيا، من القاعات المسدســـة..."[5]. و يرى أن التعريف الصحيح للمكتبة هو "نظام قاعات مسدُّسة كلـــي الوجود و دائم"[6]. و في قصـــة "حكاية قصر" نتابع تحول الأمبراطور مع شاعره في "أبهاء و أفنية و مكتبات و قاعات مسدسة بها ساعات مائية"[7] و يبرر الكاتب انتقاءه لهذا الشكل على أســـاس مثاليته قائلا "و يرى المثاليون أن القاعات المسدُّسة هي شكل ضروري للفضاء المطلق أو لحدسنـــا للفضاء."[1]

---

[1] سورة الكهف، الآية 109.

[2] سورة لقمان، الآية 27.

[3] الألف، ص 126.

[4] أنظر موسوعة الكسنزاني، الجزءالتاسع عشر الخاص بحرف الكاف، ص 226 و 228 على التوالي.

[5] الألف، ص 61.

[6] المصدر السابق، ص69.

[7] المصدر السابق، ص 161.

إن القاص بقدر ما تهيمن على نصوصه فكرة الدائرة التي يراها في كل شيء، إلا أنه يتخذ من الشكل النجمي السداسي صفة للكون (المكتبة) و للفضاء المطلق، و هو ما يفضح نزوعه لهيمنة عنصره العرقي في الكون و الفضاء معا، لا سيما و أنه يعترف في مذكراته "أنه ناصر المشروع الصهيوني منذ بداياته، و أنه كان متخوفا عليه حتى بعد قيامه عام 1948، و أنه لم يطمئن إلى ثباته و بقائه."[2]

هذا التخوف يمتد أدبيا إلى نصوصه التي ينشر فيها و عبرها رموز قوميته ليملأ حضوره و حضور بني جنسه. في الوقت الذي يُغَيِب فيه مصادره الإسلامية و يحاول مسخها من خلال تغطيتها بعناصر يهودية كإقحام نجمة داوود في قلب الدائرة، التي تعد رمزا صوفيا إسلاميا. كما يكتفي القاص بالتلميح إلى نص شرقي مثل" ألف ليلة و ليلة" أو إلى إشارات عامة يتخذها لبنات سحرية لخلق الإثارة كليلة القدر و عمود ذي لغط بمسجد عمرو بالقاهرة و غيرهما، لكنه يسكت عن العناصرالهامة و الأساسية التي تشتغل داخل النص و تبني هرمه. غير أن كتاباته تفضح المسكوت عنه و تعلن بنفسها عمّا حاول ستره.

[1] المصدر السابق، ص 62.

[2] **ألمقالة المنشورة بقلم حسن حميد، بعنوان "خورخي بورخيس و إتمام المعنى" بموقع اتحاد الكتاب العرب على الشبكة العنكبوتية. و قد جاء فيها أيضا أن بورخيس** "كتب قصائد عديدة تمتدح النصر الصهيوني الذي وصفه (بالنصر الإنساني) وبـــ (انتصار البشرية على الشر)، و(إنصاف التاريخ لليهود)، و(بزوغ الشمس اليهودية) و(حضور الحضارة وبدوها في الشرق الأوسط).. إلخ! وأن أهم مصادره الثقافية التي استسقى منها معرفته بالحياة، والحقائق، والأزليات.. كانت أمه، وجدته (لأمه) التي قصّت عليه في طفولته، حين عاش عزلته بعيداً عن أترابه، عذابات اليهود، وقسوة المنافي، وقسوة الأمم، وظلم التاريخ، وظلم الأغيار.. والبحث عن المكان الأزليّ الموعود!! ومن المفيد أن نذكر هنا، أن بورخيس أشار إلى الأزمنة التي كتب فيها قصائده التي انتصر فيها للأحداث المتعلقة بقضية الصراع العربي – الصهيوني ومنها أزمنة تعود إلى الستينات!".

كما تجدر الإشارة إلى ان القاص يعترف بأنه ينحدر من أصل يهودي في كتاب:

Entretiens sur la poésie et la littérature, Gallimard, 1938, p 105.

نقلا عن: بورخيس و الشرق العربي، ص 93.

الفصل الرابع

مفهوم المرآة في أدب بورخيس

يقول ابن عربي :

" رُبّ عابد هواه رأى خياله في المرآة و حسبه إياه، فترك ما عداه و لم يتعدّاه، ظنا منه أن ذاته مولاه، إذ لم ير شيئا سواه."

تحتل لفظة المرآة في نصوص بورخيس فضاء واسعا، حتى لتبدو " شخصية" تكاد تتكرر في جميع القصص، و يتطور حضورها أحيانا إلى حالة مستديمة، تثير تساؤلا ملحا حول تواجدها المنتشر في الخـــطاب الأدبي البورخيسي. و يرجّح الدكتور محمد عطا مترجم مجموعة "الألف" القصصية في مقدمته لهذا الكتاب أنه "ربما استوجب رعب بورخيس من المرايا (أحد ثوابت كتاباتـــه) تفســـيرا نفسيا أيضا. فمن المعروف أن مرحلة المرآة في حياة الطفل مرحلة سعيدة إذ تجعله يتعرف جســـده ككل واحد (هكذا)، و تسبق مرحلة الخيال التي تؤدي إلى سيطرته التامة على جسده. و هذا ما لم يحدث في حالة بورخيس الذي كان يرى في المرآة شخـــصا منفصما عنه. و ثمة من يقول إن مبرر ذلك رعب آخر في حياته، إذ رأى عبر المرآة، رأى أبويه في حجرة نومهما مما أثار فيه نحـــوا من النفور... و المرايا عند بورخيس هي ذلك العالم الذي يتوارى فيه دائما ذلك العدو خلف صفحة المرآة المعتمة."[1]

لكن المتتبع و المتفحص لحضور كلمة المرآة أو المرايا بصيغة الجمع، يجد أن الكاتب الأرجنتيني لا يوردها فقط في دلالتها الحرفية، أي ذلك السطح الذي يعكس ضوءا ناشئا عن صورة، بل يلبسها أيضا معان أخرى، تبدو غامضة و معقدة. فتغذو المرآة أحيانا عاكسة لصورة ظـــاهرة، و أحيـــانا لصورة باطنة خفية، و تتحول أحيانا إلى سطح مظلم لا يعكس أي صورة. و هذه المعاني الثـــلاث في توظيف المرآة تتكرر في أكثر من نص بورخيسي بنفس دلالتها الصوفية الإسلامية ، لا سيما تلك التي وردت في متن الشيخ الأكبر ابن عربي. و يلجأ بورخيس أحيانا إلى استعمال الانعكاس المرآوي لكن مع حذف لفظة المرآة، غير أن سياق النص يحيل عفويا إلى الدال الغائب الذي يعوضه مدلولـــه فقط.

و تجدر الإشارة، إلى أن كلمة "مرآة" تحمل فيضا شاعريا، و شحنة مجازية في ذاتها تجعلها مهيئة تلقائيا للتوظيف الأدبي. و قد وردت في خطابات أدبية مختلفة، و لا ندّعي بذلك أن استعـــمالاتها تلتقي في نواة دلالية مشتركة، ذلك لأن هذه الكلمة تنحو لتحقيق معنى مضاعف يحيلها تـــارة إلى

[1] الألف، مقدمة المترجم، ص 12 و 13.

رمز، و تارة إلى استعارة، و تارة إلى أسطورة. فقد وردت هذه الكـــلمة في عناوين مؤلفات عربية كثيرة، بعضها في التصوف، و البعض الآخر يؤرخ لفترة معينة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، مثل مرآة المعاني" لابن عـــربي و "مرآة الزمان في تاريخ الأعيان" لسبط الجوزي، و "مرآة الكتب" للتبريزي و "مرآة الإسلام" لطه حسين و غيرها من الكتب التي لا يمكن حصر عناوينها كاملة. كما وردت هذه اللفظة في نصوص عدة، لا سيما في النص الصوفي، كقصيدة "كلشـــن راز" لمحمـــود التستري، جاء فيها :

"العدم هو مرآة، و العالم صورة (صورة الانسان الكامل"، و الانسان كعين الصورة التي فيها يختفي الفرد.

أنت عين الصورة و (هو) نور العين،

من ذا الذي استطاع أن يرى بعينه ما به الأشياء ترى؟

(اي، العين ذاتها).

أصبح العالم إنسانا و الإنسان عالما.

ولا بيان أوضح من هذا."[1]

أما في الأدب الأوروبي، فقد تجسدت المرآة في قصة "ثليجة البيضاء" للأخوين "جاكوب غـــريم"

Jacob Grimm (1785-1863)

و "فيلهلم غريم"

Wilhelm Grimm (1786-1859)

الألمانيين، كشخصية تُخَـــاطب من قبل الملكة الشريرة فتستفزها و توقظ غيرتها. و في قصة "أليس في بلاد العجائب" للكاتب "لويس كارول"

Lewis Carroll (1832-1898)

تتراءئ المرآة كَبَـــاب يفضي إلى عـــالم خيالي تعبره "أليس" لتكتشف أسرارا و خوارق جديدة. وهو الكتاب الذي أعقبه إصدار آخر لنفس المؤلف بعنوان " الجهة الأخرى للمرآة". كما ترد هذه الكلمة مؤلفة لعدة عناوين أدبية مثل ديوان "جاك بريفر" (1900ـــ1977)

Jacques Prévert

"المرآة المكسورة"، و كتاب "رنييه شار" (1907ـــ1988)

[1] نقلا عن : ثلاثة حكماء مسلمين، هامش ص 210.

René Char

"مرآة المياه"، وديوان "بول إلوار" (1895ـــ1952)
Paul Éluard
" أساس الألم، شعر قصير حول المرآة"، إلى جانب مؤلف "آلان روب قرييه" (1922ـــ 2008)
Alain Robbe-Grillet

"المرآة التي تعود". و يوظفها "لويس آراغون" (1897ـــ1982)
Louis Aragon
عنوانا لبعض قصائده في ديوان " مجنون إلزا"، من ذلك " إلزا في المرآة". أما في متن النصوص الأدبية فلا يمكن حصر توظيفها، لكن يمكننا الإشارة إلى بعضها، مـــن ذلك مثلا ما يرد في نص "دون كيشوت" لسرفنتس (1547ـــ1616) حيث نقرأ أن فارس المرايا هو عدو قاتل "هيدالغو" الذي يرفـــض إلهامه. و في رواية "أحمر و أسود" لستندال (1783ـــ1842)
Stendhal,
يرد قوله "الرواية هي مرآة تتجول على طريق واسع".

و يذهب الدكتور "محمود رجب" في كتابه "فلسفة المرآة" إلى تبيان أثرها في الأدب الانجـــليزي و الأساطير، مستدلا برائعة "شكسبير" (1564ـــ1616)
William Shakespeare
" الملك لير" الذي يرى "إدجار" كأنـــه ظـــلاله بعدما تتدهور حالته النفسية و يصاب بالجنون، فيتحدث إليه كما لو كان يتحـــدث إلى صورته المرآوية. كما يوظف "أوسكار وايلد" (1854ـــ 1900)
Oscar Wilde
مجـــازيا المرآة السحرية فـــي رواية "صورة دوريان غراي" الذي كان يرى في صورته المرآوية كل الآثام التي يرتكبها مرتســـمة على وجهه و روحه. و فيما يتعلق بالأساطير، يعدد الدكتـــور رجب أنواعا من مـــرايا السحـــر الأسطورية مثل مرآة "نرجس" و مرآة "ديونسوس" و مرآة "سيدوسا" التي تمســـخ من ينظـــر إليها حجرا.[1]

و في كتاب الزوهار الذي يعد المصدر الرئيسي لمذهب القبالاه، و الذي يشير إليه بورخيس كثيرا في قصصه، ترد فيه المرايا بشكل معقد و متداخل مرتبطة بالأنوار؛ و هذه الأنوار أو الأشعة هي على أربعة أنواع؛ يسمى النور الأول "باهير"، و الثاني "زوهار"، و الثالث "موفحـــاك"، و

[1] انظر تلخيصا لكتاب "فلسفة المرآة" لمحمود رجب، بقلم سعيد توفيق، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 6، أبريل 2009، المقال بموقع المجلة الإلكتروني.

الرابع هو نور يتلقاه الزوهار، و هذا النور الفيزيائي يتلقى دائما نورا روحيا. و ترمز هذه الأنوار للنيران الأربعـــة التي أراها الربُّ لموسى بجبل سيناء حسب ذات المصدر، و هي تتـــمثل في النار الحمراء و الصفراء و البيضاء والنار السوداء.

و حسب الكاتب "جورج لاحي فيريا"

Georg Lahy, Virya

فإن هذه الأنوار تعني في التصوف اليهودي أربعة مرايا مجتمعة، أخبر الربُّ بها نبيه موسى. و مـــن ثمة، فإن نور "باهير" هو مرآة لامعة ترمز لقدرة التفكير. و نـــور "الزوهار" هو مرآة تمتص النـــور.

و هذا النور لا يمكن أن يُعرَف إلا إذا انكشـــف لنـــور لامع. أما نور "موفحاك" فهو مرآة لامعة تتجلى فيها ألوان كل الأنوار. و عبر هذه الألوان تشـــع المرايا الأخرى. و المرآة الرابعة التي ترمـــز إلى النور الذي يتلقاه الزوهار ، هي مرآة لا تلمـــع، فهي تتلقى كل الأنوار الأخرى كـــانعكـــاس يتلقى بدوره نور الزوهار[1].

لكن أي مرآة وظف الكاتب في نصوصه؟

سؤال تجيب عنه الاستشهادات التالية المأخوذة من مجموعة "الألف" القصصية:

قصة " الاقتراب من المعتصم"

ــ"حينئذ نشر بهادور طبعة مصورة عنوانها " محادثة مع رجل يدعى المعتصم" و وضع لها عنوانا فرعيا جميلا: لعبة بمرايا متناوبة."[2]

ــ" ... بحث لا يني عن نفس من خلال انعكاسات واهية خلفتها هذه النفس في نفوس أخرى... و كلما تعرف من سألهم على المعتصم عن قرب اطرد جانبه الإلهي، غير أنهم مجرد مرايا."[3]

قصة " الأطلال الدائرية":

ــ" خشي أن يرتاب ابنه في ذلك الامتياز الشاذ و أن يكتشف حقيقته كمحض محاكاة. أن لا يكون الرجل بشرا، و أن يكون انعكاسا لحلم رجل آخر..."[4]

في قصة "دراسة لأعمال هربرت كوين":

[1] Virya, Georg Lahy, Vie mystique et Kabbale pratique, Edition Lahy, Paris France 2002, p 57.

[2] الألف، ص 32.

[3] المصدر السابق، ص 34.

[4] المصدر السابق، ص 46.

"...مسرحيته البطولية من فصلين: "المرآة السرية". في الأعمال الآنفة الذكر، عطل التعقد الشكلي خيال المؤلف."[1]

قصة "مكتبة بابل":

ـــ"هناك مرآة تضاعف المرئي مرتين بدقة. و اعتاد الرجال أن يستدلوا من هذه المرآة على أن المكتبة ليست نهائية (لو كانت كذلك حقيقة فما داعي تلك المضاعفة الخادعة؟)"[2]

قصة "حديقة الطرق المتشعبة":

ـــ" ارتديت ملابسي في صمت و قلت لنفسي "وداعا" أمام المرآة و هبطت و راقبت الشارع الهادئ قبل خروجي."[3]

قصة "ذاكرة فونس":

ـــ"...و نفس وجهه في المرآة، يداه، كانت تفاجئه في كل مرة."[4]

قصة "الخالد" :

- " و ليس هنالك شيء لا يكون كالتائه بين مرايا لا تعرف الكلال. لا شيء يحدث مرة واحدة، و لا شيء عارض نفيس."[5]

قصة "الألف":

ـــ"قد يكون قطر الألف سنتيمترين أو ثلاثة بيد أن الحيز الكوني جميعه كان هناك بلا اختصار في حجمه. كل شيء (صفحة المرآة مثلا) كان أشياء لا نهائية، لأنني بالطبع كنت أراه من كافة أنحاء الكون".

ـــ"رأيت عيونا متجاورة لا تنتهي تتفحص نفسها فيّ كأنها تنظر في مرآة، رأيت كل مرايا الكوكب بيد أن أياً منها لم تعكس صورتي..."

ـــ" رأيت في مكتب في "الكمار" كرة أضية بين مرآتين تعكسانها بلا نهاية..."[6]

ـــ" في القبالة اليهودية، يعني هذا الحرف...الألوهة المطلقة و غير المحدودة. و قيل أيضا إن له هيئة رجل يشير إلى السماء و الأرض مبينا بذلك أن العالم السفلي هو مرآة و خريطة العلوي..."

---

[1]المصدر السابق،ص 56.

[2] المصدر السابق،ص 61 و 62.

[3] المصدر السابق، ص 76.

[4] المصدر السابق، ص 99.

[5] المصدر السابق، ص 116.

[6]. الإحالات الثلاث مأخوذة من المصدر السابق، ص 153.

ــ" و في يوليو 1942، عثر بدور (الأصح بدرو حسب مراجعة الترجمة الفرنسية) إنريكث أورينيا، في مكتبة بسانتوس، على مخطوط خاص به يتناول المرآة التي ينص المخطوط على أنها تنتمي إلى الإسكندر ذي القرنين أو الإسكندر المقدوني. في زجاج هذه المرآة ينعكس الكون كاملا."[1]

ــ"و يذكر بيرتون أشياء أخرى من نفس النوع ــ قدح كيخسرو (سباعية الأضعاف)، و المرآة التي عثر عليها طارق بن زياد في بـــرج ("ألف ليلة و ليلة، 272)، و المرآة التي تمكن لوقيانـــوس السميساطي من تفحصها في القمر (التاريخ الحقيقي"، الأول، 26)، و الحربة المرءوية التي ينسبها كابيا في كتاب ... (المجلد الأول) إلى زيوس، و مرآة مرلين الكونية، مستديرة و مجوفة و مشابهة لعالم من زجاج ("ملكة عبقر" ج3، فصل 2، 19)، و يضيف هذه الكلمات العجيبة: "لكن المرايا السابقة الذكر، فضلا عن عيب عدم وجودها، هي مجرد أجهزة بصرية."[2]

قصة "حكاية قصر":

ــ"...الشرفات الغربية التي كانت تنحدر ــ في شكل مدرجات مترامية الأطراف ــ ناحيـــة فردوس أو حديقة كانت مراياها المعدنية و أطرها المتشابكة من العرعر توحي بالمتاهة."[3]

قصة "البرلمان":

ــ" و كان يعمل في مكتبة، يوافينا بمجموعة أطالس خستس برتس و بموسوعات عديدة و ضخمة مثل "التاريخ الطبيعي" لبلينيوس و "المرايا" لبوفيه..."[4]

و تبعا لهذه الاستشهادات، يمكن قراءة تنويعات مختلفة لتوظيف المرآة في نصـــوص بورخيـــس، نلخصها كالنحو الآتي:

1- 1- مرآة تضاعف المرئي:

يقول "ميشال فوكو إن "كل خطاب ظاهر، ينطلق سرا و خفية من شيء ما تم قوله. و هذا الماسبق قوله، ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء "لم يقل

[1] الإحالتان من المصدر السابق، ص 156.
[2] المصدر السابق، ص 156 و 157.
[3] المصدر السابق، ص 161.
[4] المصدر السابق، ص 208 و209.

أبدا"، إنه خطاب بلا نص، و صوت هامس همس النسمة، و كتابة ليست سوى باطن نفسها."[1] من هنا، يبدو توظيف المرآة في كتابات بورخيس ظاهريا صادرا من خطاب بلا أثــر، تجســد في تجــربته الشخصية و فزعه الغريب و المقيت من المرايا الذي شكل لديه رؤيا خاصة منها. غــير أن نعــوته و صوره حول المرآة تكشف عن باطن مصادر أخرى غير الذات الأدبية المنتجة. إنه باطن خطاب آخر، يبدو عائما، شبحيا بلا معالم، لكنه على الأقل موجود.

إن "الخطاب الظاهر، ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله، و هذا الما لا يقال هو باطن يلغم، كل ما يقال. هكذا تحكم الفكرة الأولى على التحليل التاريخي للخطــاب بأن يصبــح اقتفاء و صدى و إعادة لأصل ينفلت من كل تحديد تاريخي؛ أما الفكرة الثانية، فتحكم عليــه بأن يغذو تأويلا أو إنصاتا لما قيل من قبل."[2] و في ضوء هذا التحليل، يتراءئ خلف الخطاب القصصــي لبورخيس مصدران، أحدهما يجسد مقولا ظاهرا، لكنه يخفي وراءه مصدر آخــر، هو ما يحــاول الخطاب أن يمنع ظهوره، لتلغيم باطن المعنى، و طمس الصدى الصادر عنه لإفلاته من كل تحديد.

و بمقاربة توظيف المرايا في قصص بورخيس، يتراءئ أن هذا التوظيف يتخذ شكــلين، فأحيــانا تبدو مواصفات المرآة متقاطعة هامشيا مع دلالات المرايا التي وردت في الزوهار، و لكنــها تبــدو أحايين أخرى متقاطعة جوهريا مع المرايا التي جاءت في النصوص الصوفية الإسلامية. فاقتباســا من القبّــالاه، يورد الكاتب "أن العالم السفلي هو مرآة و خريطة للعالم العلوي؛ وهو رمز الأرقام غير النهائية التي لا يكون فيها الكل أكبر من أي جزء". و يتكرر هذا الوصف أيضا في قصــة "ثــلاثة تأويلات لهودا" حيث جاء فيها "إن الأمر السفلي هو مرآة للأمر العلــوي؛ و أن أشكــال الأرض تلائم أشكال السماء."[3]

و بين المصدرين يشوش الكاتب على قارئه، و يجعله يتيه في متاهة أعماله الأدبية بحكم طقــوس التزييف و التحريف المعتمدة في فن كتابته. لاسيما و أنه يكثف من استعمال كلمة المرآة و يوظفها بصيغ شتى. ففي قصيدة "إلى مرآة" يخاطبها قائلا:

" لماذا تصرين على البقاء أيتها المرآة الّلامتناهية؟

لماذا تضاعفين أبسط حركات يدي

---

[1] حفريات المعرفة، ص 25.

[2] المرجع السابق، ص 25.

[3] Fictions, p 161.

أيتها الأخت السرية ؟

و لِمَه يظهر في العتمة انعكاسي المباغت ؟"

إلى أن يقول:

" إنه لنوع من السحر أن تجرأي (هكذا)

على مضاعفة رقم الأشياء

التي هي نحن

و التي تواكب مصيرنا

حينما سأقضي نحبي ستعكسين وجها آخر

ثم آخر، ثم آخر، ثم آخر..."[1]

إن المرآة ههنا تجسّد دلالات متداخلة متناقضة؛ فهي مخيفة بلاتناهيها عندما تضاعف الأشيـــاء، و هي قريبة (أخت سرية) عندما تمنحه في العتمة الرفقة عبر إظهار انعاكسه، و هي ساحرة بقدرتها على الديمومة لتعكس وجوها عديدة تؤول إلى الفناء. إن نمط انعكاس المرآة ليس ثابتا أو أحاديا بل هو متعدد يعكس الأشياء بطرق مختلفة، و هو ما يثير الرائي (الكاتب) المهوس بتشوهات المرئي على سطح الزجاج.

و من ثمة، تجسّد المرآة عنصرا سحريا في قصص بورخيس، و تضفي عليها غموضا مكثفا، فهي ليست عادية بل هي تمسخ الأشياء و تخفيها أحيانا، و لذلك تغذو طقسا من طقـــوسه الممارسة في عملية الإبداع. و لا يوظف القاص شكلا واحدا للمرآة بل يستخدم أنواعا، "متناوبـــة" و "سرية" و "معدنية" و "تضخيمية" تضاعف أحجام المرئيات. فهو يختار لها صفات غريبة تشوه ما هو مرئي، إذ تعرضه في غير شكله الحقيقي. هذا التشويه لا ينحصر فقط في وصف الأشياء داخـــل عالمـــه القصصي، بل يمتد كتقليد راسخ و كقانون يدين به بورخيس في كتابته التي يعرفها بأنها ضرب من "تزييف النصوص المقروءة". و بالتالي، يغذو خطابه الأدبي مرآة تنعكس فيها صـــور نصوص أخرى بعدما حرّفت أو لربما مسّخت، مثلما صنع قي قصته "بيير مينار كاتب كيشوت".

لكن رغم هذا الطموح بطمس أثر المقروء و تشويهه داخل بناء النص الجديد، إلا أنه لا يقضي كلية على النص المصدر، و لا ينسف نهائيا ملامحه. لا سيما و أن الكاتب يصرح عبر صوت سارده في قصة "الألف"، بعد أن يعدد أنواعا من المرايا، قائلا " لكن المرايا السابقة الذكر،

---

[1] مديح العتمة، ص 28.

فضلا عن عيب عدم وجودها، هي مجرد أجهزة بصرية."[1] إنه اعتراف بأن المرآة المثـــال التي يقصـــدها ليست أداة لتأثيث الحيز المكاني القصصي، و ليست شيئا ماديا بل هي تتجاوز ذلك، لتتعالق بمرايا صوفيـــة لا تملك إطارا و حدودا حسية، بل تحمل دلالات رمزية و تمثيـــلية و إيمـــائية عن نشأة العالم و خلق الانسان.

إن تكرار توظيف المرآة لا يرسم في نص بورخيس صورة حسية، فهو يرى، أن مـــن عيوب المرآة أن تكون مجرد جهاز بصري. و لذلك يعمد إلى اختيار مرايا تعرض الصور بطريقة غير واضحة، كأن تكون متناوبة أو تضخيمية أو غيرها. و للعلم، فإن نمط مضاعفة المرئي الذي تمارسه مرآة بورخيس ليس تقنية آلية أو تضخيمية بحتة بل هو تفسير صوفي لتعدد مظاهر الكون التي تعكس ظاهرا واحدا، يسميه هو الكون، لكنه في الأصل هو الله حسبما ورد في النص المصدر.

و تنتشر المرآة المضـــاعفة في أكثر من نص، مثل "مكتبة بابل" التي تضاعف فيها المرآة المكـــتبة مرتين مما يجعلها تبدو أنها ليست نهائية. لكن بورخيس بعد وصف غرائبي لقلعة تتوفر على عدد لا يحصى من الكتب، ينتهي إلى القول إن كل المؤلفات الموجودة بها هي في الأصل عبـــارة عن كتاب واحـــد. و هو دليل آخر على اقتباس فكرة ابن عربي المتمثلة في كون الكثرة تجلي أو تعكس الواحد.

و بذكاء تخييلي في تمثّل الفكر الصوفي الإسلامي، يصور بورخيس فكرة الوحدة و الكثرة التي وردت عند ابن عربي، و مفادها حسب ما يشرحه الجيلي "أن الله تعالى، هو المتجلي بأعيان الموجودات على حسب ما تقتضيه قابلية كل هيئة لكل موجود، كما أن الصورة تظهر في كل مرآة بحسب تلك المرآة؛ فاختلفت الصور المرئية لاختلاف المرائي، و حقيقة الصورة واحدة كما أن الحق تعالى واحد متعدد بحسب الموجودات؛ و بالحقيقة، لا تعدد، لأن الشيء الواحد إذا تعدد باعتبارات كثيرة راجعة إليه، هو واحد غير متعدد في نفسه." [2] أي أنه مهما تعددت ذوات الموجودات و اختلفت، فهي في الأخير لا تمثل إلا هوية واحدة لأنها تعكس الحقيقة الإلهية التي تتجلى في كل مرآة بتفاوت بحسب هيئة و طبيعة المتجلى فيه. وهو ما يعبر عنه بورخيس في قوله "لقد استبدلت صورة الرب بمرآة."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 157.

[2] زيدان، يوسف، ابن عربي، الجيلي، شرح مشكلات الفتوحات المكية، سلسلة تراثنا، دار الأمين للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999، ص 166.

[3] « l'image du Seigneur avait été remplacée par un miroir. Le miroir et l'obole étaient des emblèmes des nouveaux schismatiques. » L'Aleph, p 54 -55

وقد يكون بورخيس استوحى من هذه الفكرة "حيلة" توظيف المرايا التي تعكس المرئي بشكل يختلف عن هيئته الحقيقية، كإشارة إلى أن الانسان أو العالم ينعكس فيه قبس من النور الإلهي و ليس كله، أي أن الانعكاس يظل ناقصا غير تام، لديمومة و شساعة الفارق بين الرائي و المرئي، أو بالأحرى لاستحالة المقارنة بينهما. و بأسلوب تحليلي لهذه الفكرة، يوضح بورخيس دقائقها في قوله على لســـان سارده، في قصة "الألف": "رأيت عيونا تتفحص نفسها فيّ كأنها تنظر في مرآة". إن مشهد العيون المتفحـــصة في ذات السارد (بورخيس الشخصية) المشبَّهة بالمرآة هو نقل حرفي لمشهد ذوات الخلق التي ترى تـــجلي الله في الكون و في الانسان، اللذين هما مرآة الخالق، لكن دون أن تشاهده. هذا التفسير الصوفي نجد أثره متحولا في نص بورخيس بالصيغة التالية: "رأيت...كرة أرضية بين مرآتين تعكسانها بلا نهاية". إن صدى الصوت الصوفي يبدو جليا في هذه الجملة، بل إن بورخيس ينهج نفس التمثيل الذي يرسمه ابن عربي.

و لئن كان هذا الأخير، يرى أن الانسان هو عالم أصغر قد انطوى فيه العالم الأكبر، فإن بورخيس يقلب الصورة متخذا من الكرة الأرضية فلكا يتسع للعالم و الانسان، ويتوسط مرآتين تضاعفانه، كإشارة إلى ما يكون بورخيس قد تلقاه من تأويل المستشرقين لنصوص ابن عربي، لا سيما ما وصفوه بـــ"وحدة الوجود" أي تجلي الواحد (الله) في كثرة الموجودات. و بالتالي ينعكس الواحد في المرآة و يتضاعف عدده، كناية عن تنوعات تجلياته فيما لا يحصى من المخلوقات و أشـــياء الكون. و رغم أنه يستبـــدل الألوهة تارة بالكون (ف) و تارة بالأرض (ف)، لكنه في جميع الحالات، هو لا يفرق بين العالم المادي (أرض أو كون) و بين الألوهة. و هو دليل آخر على اقتباس فكرة ابن عربي المتمثلة في كون الكثرة تجلي أو تعكس الواحد.

1- 2- مرآة التجلي:

نحسب أن ولع القاص بتقفي أثر ما هو مفقود، وهي الموضوعة التي تتكرر كثيرا في نصوصـــه، يكون قد أوحى له باستخدام المرآة، باعـــتبار أن هذه الأخيرة تتقاطع مع تيماته في كونهـــا تخفـــي الأشياء أحيانا، و تتحول إلى متاهة تتيه داخلها الصور و ما هو مبحوث عنه. و من ثمة، فإن اختيار المرآة يتجاوب و ينسجم مع موضوعات القصص التي يؤلفها، ذلك أن كثيرا من هـــذه القصـــص تبتدئ بالبحث عن حلٍّ لغز أو فكٍّ سرٍّ من الأسرار، و تنتهي أحيانا بلغز أكثر تعقيـــدا من الأول. و هو ما يتساوق مع رؤيته للمرآة التي يخفي باطنها ما يختلف عن الصورة

الظاهرة على سطحهـــا. بمعنى آخر، إن المرآة في تجليها كَسِرّ هي امتداد لنصوصه المنطوية و المنغلقة على أســـرار لا يبـــوح الكاتب بحلّها أحيانا.

في قصة " تلُون أوكبار أوربيس ترتيوس" التي وردت في مجموعة "خيالات" تبتدئ القصة بربط المرآة بالموضوع المبحوث عن سرّه، يقول "أنا مدين باكتشاف أوكبار بفضل الجمـــع بين مـــرآة و موسوعة."[1] أما هذه الموسوعة، فيروي عنها السارد أنها طـــبعة حـــرفية معـــادة للأنسيكلوبيديا البريطانية تحمل عنوان "الموسوعة الأنجلو- أمريكية"، لكن المرآة لا يحدد لها صفـــة ثابتة بل يصفها بعدة صفات. فتارة، تترائ كعين مخيفة ترصد النظر إذ تثير قلق في عمق رواق داخـــل فيلا بشارع قاوونا، و تتلصص على السارد و رفيقه من بعيد. و يكتشف فجأة " أن المرايا ذات شيء مخيف"[2]، و أنها تمثل هي و الأبوة شيئا بغيضا. و شأن التيمة الغامضة التي يسرد فيها تفاصيل البحث عن مدينة تقع على حدود الوهم و الخيال (أوكبار)، يؤثّث قصته بأشياء تتساوق مع أجواء الســـرد الغامضة؛ "ففي العمق الوهمي للمرايا لا تزال قائمة بعض ذكريات محـــدودة و متدنية لهربرت أشي، مهندس السكك الحديدية بالجنوب"[3].

وهكذا إذن، تتحول المرآة في نص واحد من استعارة مادية (عين مخيفة تتلـــصص النظـــر) إلى استعارة الأبوة المخيفة، ولربما يقصد بها الربوبية، ثم ينتقل إلى استعارة صوفية، إذ أن تجسّد ذكرى "هربرت آشي" في المرآة هو مستمد من فكرة "مرآة وجود الانسان" عند ابن عربي،و مفادها "أن كلّ انسان يتجلى فيه الحق على قدره، و أفضل مرآة هي مرآة محمـــد صلى الله عليه وســـلم".[4] وهكذا يستثمر بورخيس مرآة ابن عربي بمعناها الصوفي ليصف تجلي شخصياته القصصية. و في حالة "آشي" فإنه لم يَبْدُ من أثره على المرآة سوى ذكريات محدودة، لأن أعدل مرآة لا تكون إلا للأنبياء حسب ما ذهب إليه الشيخ محيي الدين.

هذا التجلي، يوظفه بورخيس في عدة نصوص. ففي قصة "الألف" تفاجأ الشخصية القصصية (تدعى بورخيس أيضا) برؤية هذا الحرف، و رغم أن قطره لم يتجاوز سنتمترين أو ثلاثة "بيد أن الحيز الكوني جميعه كان هناك بلا اختصار في حجمه. كل شيء (صفحة المرآة مثلا)...كنت أراه من كافة أنحاء الكون". نعتقد ههنا، أن بورخيس استهواه الخيال الصوفي الإسلامـــي و وجد فيه

[1] « C'est à la conjonction d'un miroir de d'une encyclopédie que je dois la découverte d'Uqbar. » Fictions, p 11.
[2] « Les miroirs ont quelques choses de monstrueux. » Fictions, p 11.
[3] « Dans le fond illusoire des miroirs, persiste quelque souvenir limité et décroissant d'Herbert Ashe, ingénieur des Chemins de fer du Sud. » Fictions, p 15.
[4] نقلا عن سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، انظر : موسوعة الكسنزان جزء حرف الراء، ص 54.

مادة لسرد يتجاوز حدود الواقع، فراح يصور تجلّي كل العالم ببحره و شوارعه و أناسه و أزمنـــته و حيواناته و كتبه، عبر حرف الألف الذي بدا كصفحة مـــرآة تعكس كل مكنونات الأرض في سنتمترات قليلة. و هو تصوير نجد نفس تفاصيله في خـــطاب ابن عربي مع تغيير المسند و المسند إليه فقط. يقول الشيخ الأكبر:

"لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفا بالوجود، و يظهر به سرّه إليه: فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة؛ فإنه يظهر له نفسه في صورة... أوجد العالم كله وجود شبح مسوّى لا روح فيه ، فكان كمرآة غير مجلوة... فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم ، فكان آدم عين جلاء تلك المرآة ..."[1].

لقد تمثّل الكاتب الأرجنتيني الخطاب الصوفي لابن عربي و حاول أن " يفصِّل" على مقاسه خطابا أدبيا مع تغيير ما يستدعيه الخيال الأدبي، لكنه حافظ على جوهر أفكاره. فالألف ههنا يقابله آدم في نص ابن عربي و الكون الذي تجلى فيه تقابله الألوهة. و قد كان الكاتب يشير ضمنيا لهذه المقابلة من خلال نفي الفوارق بينهما (أي بين الألوهة و الكون) قائلا لقد "حدث التوحد مع الألوهة، مع الكون (لا أدري إن كان هنالك فارق بين هاتين الكلمتين)".[2] كما نجد تجسيدا حرفيا لكلام ابن عربي المذكور في قول سارد بورخيس في قصة "اللاهوتيون" الذي يرى أن "كل انسان هو عضو تلعثه الألوهة لتستشعر العالم."[3]

و في قصة "تلون أوكبار أوربيس ترتيوس" يرد ذكر السارد قائلا "... بأن هناك موضوعا واحدا، و أن هذا الموضوع غير القابل للقسمة هو كل واحد من كائنات الكون، و أن هؤلاء هم أعضاء و أقنعة الألوهة."[4] تجلي هذه الجملة مدى تمثل بورخيس للنص الصوفي الإسلامي، إذ أنه يركبها من معنيين يبدوان متناقضين في الظاهر، و هما الموضوع الواحد الجامع غير القابل للقسمة الذي هو في الوقت نفسه منتشر في كائنات الكون التي تجسد أعضاءه و أقنعته.

إنه صدى واضح لرؤيا ابن عربي الصوفية القائلة بالاسم الجامع لله (غير قابل للقسمة في رأي بورخيس) الذي يظهر و يتجلى في الأسماء كلها. "و ما ثم إلا وجود واحد و الأشياء موجودة

---

[1] الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، ص 48 و 49.
[2] قصة "كتابة الإله"، الألف، ص 127.
[3] « chaque homme est un organe que projette la divinité pour sentir le monde. » L'Aleph, p 57 .
[4] „ …il ya un seul sujet, que ce sujet indivisible est chacun des etres de l'univers et que ceux-ci sont les organes et les masques de la divinité. » Fictions, p 23.

به، معدومة بنفسها..."[1] على حدّ قول ابن عربي في كتابه "مرآة العارفين". بل نجد أن بورخيس يستعير مفردات ابن عربي نفسها في شرح فكرته أدبيا، إذ يستعمل كلمة أعضاء بنفس حمولتها الصوفية لحكيم مرسية، التي يوردها في قوله "و ليس العبد سوى هذه الأعضاء و القوى فهو حق مشهود في خلق متوهم."[2]

من جانب آخر، يظهر تأثر بورخيس بخطاب ابن عربي من خلال اقتباسه دقائق التفاصيل و تمثّلها أدبيا، من ذلك مثلا، عندما ترى الشخصية القصصية كل الكون في الألف و تُعدّد الأشياء التي تجلت فيه، تُنهي وصفها برؤية ذاتها، "رأيت دورة دمي المعتم...رأيت وجهي و أحشائي، رأيت وجهك..." [3] أي أن الألف عَكَس صورة كل الكون، ثم تكتشف الشخصية القصصية أنه عكس صورتها أيضا، و وجه الآخر كناية عن الانسان بشكل عام. هذا التصوير هو صدى لفكرة ابن عربي القائل بأن "الانسان هو الكون بِأسره من حيث ثمرته، و هو سره من حيث انفراده عنه؛ لأنه مرآة تجلي الحق بظهور أسمائه و صفاته..."[4] فالعالم مرآة الحق عند ابن عربي، و الحق يتجلّى في الانسان على قدره، و الخلق "لا يرى في العالم غير ماهي صورهم عليه". [5]

و بالتالي فإن بورخيس الشخصية ينتهي بأن يرى ذاته في الألف، أي أن الكثرة التي عددها لأشياء الكون (بحر، حيوانات، كتب...) استحالت إلى شيء واحد؛ إليه هو نفسه. و هذا حال الصوفي، ففي أرقى مراتب العرفان، لحظة يتهيأ لرؤية الحق لا يرى إلا ذاته. و لذلك يقول ابن عربي "فهو مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنت مرآته في رؤيته أسماءه (هكذا)، وظهور أحكامها وليست سوى عينه."[6] إن الانسان و العالم كلاهما مرآة، أي مظهران لتجلي الحضرة الالهية بتعبير ابن عربي، مستندا إلى نص الحديث "كنت كنزا مخفيا، فأردت أن أُعرف فخلقت الخلق ليعرفوني". [7] معنى ذلك أن هناك مرآتين تجليان الحق سبحانه و تعالى، أحدهما العالم (الفلك الأكبر باصطلاح ابن عربي) الذي أوجده الله ليرى عين أسمائه، و ثانيهما، الانسان الذي يصفه ابن عربي بالفلك الأصغر "خلق الله فيه نسخة كل شيء من صور الموجودات و حقائقها

[1] نقلا عن : المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص 1151.
[2] من فصوص الحكم، نقلا عن المرجع السابق، ص 427.
[3] قصة" الألف"، الألف، ص 154.
[4] نقلا عن موسوعة الكسنزان، الجزء الخاص بحرف الراء، ص 45.
[5] المرجع السابق، ص 52.
[6] فصوص الحكم، تعليق أبو العلا العفيفي، 62.
[7] يرى البعض أن هذا الحديث مطعون في صحته، انظر شرح مشكلات الفتوحات المكية، ص 123.

ـــ جمـــلة و تفصيلا ـــ".[1] وهذان الفلكان مظلمان في الأصل لولا نور الله الذي ينيرهما.

أما في قصة "الاقتراب من المعتصم" فيقدم بورخيس في يسر مفاتيح النص الصوفي الذي يستند إليه. تبتدئ هذه القصة بوصف رواية المحامي "مير بيهادور" ـــ التي تحمل هي الأخـــرى عنـــوان "الاقتراب من المعتصم". ثم يضيف السارد أن نسخة ثانية من هذا الكتاب نشرت بعنوان "محادثة مع رجل يدعى المعتصم" مع تذييله بآخر فرعي، و هو "لعبة بمرايا متناوبة". و أول ما يبتدئ به تلخيص الرواية هو وصف بطلها بأنه "طالب مرئي" يكفر على نحو مجدف بالعقيدة الإسلامية ملة آبائه. و يقتل هندوسيا أو يعتقد أنه قتله.

لكن أثناء فراره، يلتقي بأناس يصفـــهم بالـــحقارة، و يلتمس فجأة عند أحدهم بعض الحنان و السمو و الصمت، غير أنه سرعان ما يدرك أن ذاك الحقير أقل من أن يُناط ذاك الشرف، و يستنتج بعدها أن السمو الذي أبصره فيه "يفترض أنه انعكاس لصديق أو لصديق صديق. و حين يعمل الفكر في القضية يصل إلى اقتناع غامض: " في نقطة ما على الأرض هنالك رجل تصدر عنه هذه الشفافية؛ في نقطة ما على الأرض يوجد الرجل الذي يساوي هذه الشفافية.""[2]

نخلص مما تقدم، إلى أن الطالب الفار توَاصَل فجأة مع صورة منعكسة لرجل بعيد على وجه رجل آخر وصفه بالحقير. أي أن السمو و الصمت و المهابة التي لمحها كانت أثر انعكاس من ذات أخرى "شفافة" ـــ(قد تكون لصديق أو صديق صديق) ـــ لذلك، قرر البحث عنها. إن بورخيس ههنا، لم يحد عن رموز النص الصوفي الإسلامي، لكن بدل استعمال المرآة، استخدم أثرها، أي فعل الانعكاس، الذي يتكرر أيضا في قصة "الأطلال الدائرية" عندما يخشى البطل "أن يرتاب ابنه... وأن يكتشف حقيقته كمحض محاكاة. أن لا يكون الرجل بشرا، أن يكون انعكاسا لحلم رجل آخر.."[3]

هذا الانعكاس يعرف في التصوف الإسلامي بشهود جمالية المحبوب في مرآة القلب بدون حلول و لا اتصال. و تحيلنا هذه الظاهرة تلقائيا إلى بعض أبيات الشاعر الصوفي "جلال الدين الرومي" الذي كثيرا ما عبّر عن هذا الموضوع،كقوله :

---

[1] ابن عربي، الجيلي، شرح مشكلات الفتوحات المكية ص 161.
[2] الألف، ص 34.
[3] المصدر السابق، ص 46.

" إنك تضرب نفسك بالهراوة أيها الدنى، و هذه الأنية هي انعكاس صورتك في فعالي.

قد رأيت صورتك في صورتي، و نهضت لقتال نفسك".[1]

إن المرئي قد لا يكون أحيانا إلا الذات المتولع بترويضها و رياضتها المتعبد، و أحيانا أخرى تظهر أطياف أناس آخرين. و تبدو هذه الظاهرة أشبه بالحلم أو الهاتف الذي يسوق اسما أو خبرا للزاهد. و هي ظاهرة حفلت بها كتب التصوف كثيرا، و تترائ كنوع من الكرامات أو الرؤى الصادقة. و يحاول بورخيس أن يرسم على منوالها، رحلة تقود الطالب القاتل إلى البحث عن رجل تشع منه الشفافية، في إشارة منه إلى "المعتصم"، و تشع كلمة الشفافية ههنا، بوهج الصفاء الروحي، مما يحيل تلقائيا فعل الانعكاس إلى مصدره الصوفي.

1-3- مرآة عمياء غير عاكسة:

إن فكرة الانعكاس السابقة، تبدو قريبة جدا من موضوع الحلولية، فهي إحدى مقدماتها بحيث ينصهر الطرف المنعكِس و يذوب في الطرف المنعكَس فيه. و يرد ذلك في نصوص بورخيس باسم الاتحاد. ففي قصته "كتابة الإله" نقرأ قول البطل السجين "حينئذ، حدث ما لا أستطيع أن أنساه أو أنقله. حدث التوحد مع الألوهة".[2] كما يرد مرة ثانية في خاتمة النص نفسه، على النحو الآتي "فمن يبصر الكون، من يـــبصر تصاريف الكون المحرقة، ليس بوسعه أن يفكر في انسان، و لا في سعادته المبتذلة أو محنه، و إن كان هذا الانسان هو نفسه. ذلك الرجل "كان هو" و الآن لا يهمه أمره. كيف يمكن أن يهتم لمصير ذلك الآخر؛ كيف له أن يهتم بأمة ذلك الآخر إذا كان هو الآن لا أحد. لذا لا أنطق بالصيغة، لذا أدع الأيام تنساني، راقدا في الظلام."[3]

يصف الدكتور "عبد الرحمن بدوي" هذه الظاهرة بالشطح، و يفسرها بأنها "تعبير عما تشعر به النفس حينما تصبح لأول مرة في حضرة الألوهية. فتدرك أن الله هي و هي هو. و يقوم (أي الشطح) إذن على عتبة الاتحاد"[4]. و يعد هذا التبادل في الأدوار بين الخالق و المخلوق، عنصرا جديدا في التصوف الإسلامي، حسب الدكتور بدوي، الذي برره بأنه محاولة للتقريب بين العبد و المعبود،كردّ مضاد على التطرف الذي غالى في التباعد بينهما. و في هذا السياق، كان "لويس

---

[1] المثنوي، الجزء السادس، ص 90.

[2] المصدر السابق، ص 127.

[3] الألف، ص 128.

[4] شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، الجزء الأول، و كالة المطبوعات، الكويت، ص 10.

كادريه" قد تطرق إلى ما أسماه بتحطيم الشريعة عن طريق الإيمان، و أن جوهر الدين يمكن امتلاكه من خلال النصوص، مستدلا بالبسطامي الذي لامس أقصى نتائج هذه الفكرة.[1]

من جانب آخر، يوضح الدكتور بدوي، بأن ظاهرة الاتحاد بين الرب و العبد لم توجد في التصوف المسيحي، "لأن فكرة التوسط تلعب منذ البداية دورها الخطير في التقريب بين الله و بين المخلوقات؛ و التجسد هو أظهر تعبير عن هذا التوسط بحيث كان من عقائد المسيحية الرسمية الجوهرية اتحاد اللاهوت بالناسوت في شخص المسيح؛ لهذا لم يكن للصوفي أن يتطرف في جانب الاتحاد."[2] أما الصوفي اليهودي فلا يتطلع إلى الاتحاد المطلق بالألوهية حسب الدكتور "عبد الرحمن بدوي" لأنه يفتقد للثقة بنفسه، "لأن إله إسرائيل إله جبار منتقم يرسل الصواعق و الطوفان؛ وبالنسبة إلى هذا الإله تنتفي معاني الأنس و الحب و القرب و ما يطوف بها من معان هي وحدها التي تشجع المرء على الاقتراب من الحضرة".[3]

غير أن مذهب القبالاه اليهودي لا يخلو من فكرة الحلولية، كما رأينا سابقا، حيث يحل الإله في الطبيعة و الانسان و التاريخ، فيختزل الواقع بإسره إلى مستوى واحد يخضع لقانون غنوصي يتحكم في العالم كله. إنها حلولية مهيمِنة تنزع نحو السيطرة واحتواء العالم تحت سلطة واحدة. و يرى الدكتور "عبد الوهاب المسيري" أن تصاعد الحلولية في اليهودية، ابتداء من القرن الرابع عشر هو الذي أدى إلى تحولها إلى الصهيونية، لا سيما بعدما أصبحت القبالاه مصدرا للحاخامات و لتأويلاتهم للتوراة.

"يدور الفكر الحلولي حول ثلاثة عناصر: الإله- الطبيعة-الانسان. و في إطار الحلولية اليهودية، يتحول الانسان إلى الشعب اليهودي، و تتحول الطبيعة إلى الأرض اليهودية...أما الإله فيتحول إلى المبدأ الواحد الذي يحل فيهما معا."[4] إنها حلولية مادية و ليست روحية، و في ضوئها يهيمن حضور الانسان في الطبيعة و الإله، و يصل إلى نفي الإله ليحل محله، مثلما يتجسد في قول "نوفاليس" الذي يقول "إنه لا يوجد فرق كبير بين أن أقول "أنا جزء من الإله" أو أقول "إن الإله جزء مني"، و لا فرق بين أن أقول :"إن الإله هو العالم" أو أن أقول:" العالم هو الإله ".[5] و بالتالي، فإن المتصوف اليهودي ينفي كل شيء بما في ذلك الإله ليوجد، على خلاف المتصوف

---

[1] انظر : الأعمال الكاملة للحلاج، ص 50.
[2] شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، الجزء الأول، ص 19.
[3] المرجع السابق، ص 19.
[4] اللغة و المجاز، بين التوحيد و وحدة الوجود، دار الشروق، مصر الطبعة الأولى، 2002، ص 185.
[5] المرجع السابق، ص 186.

المسلم الذي يفنى في عبادته و زهده فلا يرى إلا الله، فينعدم في وجوده المطلق.

هكذا إذن، يبدو التصوف اليهودي حسب مذهب القبالاه متلبسا بالسياسة و بتحقيق أهداف إيديولوجية، غايته الخلاص، بتعبير "يورغن هابرماس" (Jürgen Habermas) (/1929) الذي يستشهد بتصوف "اسحاق لوريا" (1534ـ1572) Isaac Luria أحد أقطاب القبالاه، الذي يورده بورخيس في نصوصه. و يرى هذا المتصوف اليهودي أن "الله ينقبض على نفسه أو أنه إذا جاز القول يدخل في منفـــى نفسه. و هذا ما يفسر سطوة المادة و قوتها و طابعها الأصيل الكامن في ممانعتها أي في كونها لا تخترق، إضافة إلى إيجابية الشر الذي لا يمكن إلغاؤه بجعله انتقاصا من الخير. كما أن هذا الأصل الغامض لا يستبعد أن يكون هو نفسه من طبيعة الله أو أنه يشكل طبيعة الله نفسها أو ألوهية بالقوة ــ روح العالم...إن المادة تحتـــاج إلى خـــلاصها، و ذلك لأن جميع الأشياء لم تعد تخلو منذ هذه الكارثة الإلهية التي يصورها الزوهار على شاكـــلة "كسرة الأواني".[1]

إن المتأمل لموضوع الحلولية و مرجعياته الدينية، يتضح له جليا، إذن، أن الاتحاد الذي يتحدث عنه بورخيس ليس يهوديا بل إنه مستمد لما تلقاه من تأويلات المستـــشرقين لنصـــوص ابن عربي و الحلاج. رغم أنه لا ينفك يقحم مذهب القبالاه في نصوصه، و أسماء أقطابه. و نحن لا ننفي أثر التصوف اليهودي لكن نبرة التخييل تحيل دائما إلى المصدر الإسلامي. ففي قصة "الألف" لا تنعكس صورة الشخصية في المرآة، و كأنها عدم ليس له أثر، إذ يرد قولها " رأيت كل مرايا الكوكب بيد أن أيا منها لم تعكس صورتي". هذا العجز في الانعكاس المرأوي هو نقل حرفي لما تكرر في خطاب الصوفية الإسلامي؛ فليست كل مرآة بإمكانها أن تعكس صورة المرئي إذا ما أفرغ من حقيـــقته و تلاشى الجانب الروحي فيه. و هو ما يرد كثيرا في شعر "جلال الدين الرومي"، من ذلك قوله:

"فمتى أرى وجهي، و يا للعجب، و أرى لوني، أأنا مثل النهار أو مثل الليل؟!
و إن لي ردحا من الزمان أبحث عن صورة روحي، لكن صورتي لم تكن
تبدو قط من (مرآة) انسان!! "[2]

و يرسم بورخيس هذا التحول إلى العدم أو إلى الّلامرئي، بكلمات صوفية إسلامية أخرى،

---

[1] هابرماس، يورغن، الفلسفة الألمانية و التصوف اليهودي، ترجمة و تقديم نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1995، ص 84 و 85. نشير فقط أن العبارة الأخيرة من هذه الفقرة وردت: "كسرة الأواني"، لكن المترجم اشار في هامش الكتاب أن الجملة وردت باللغة الفرنسية في النـص الأصلي بمعنى "نهاية قرن" انظر : نفس الكتاب، هامش ص 85.

[2] المثنوي، ترجمه و شرحه و قدم له د إبراهيم الدسوقي شتا، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 32.

محتذيا نفس دقائق الوصف الوجداني و الانفعالي الذي ورد في نصوص المتصوفة مثل ابن عربي. ففي قصة "كتابة الإله"، عندما تتحد الشخصية القصصية بالرب في إنية مشتركة، لا تنشغل بالعالم مثلما ينص التصوف اليهودي، بل تفنى في ذاتها، و تصف ذاتها أنها "لا أحد"؛ و هو رجع واضح لتأويل الخطاب الصوفي للحلاج و البسطامي اللذين رأيا نفسيهما عدما، فقد قال أحـــدهما "أنا الحـــق" و قال الآخر "ما في الجبة إلا الله". أما ابن عربي فقد وصـــف نفســـه حين سئل "من أنت؟"، أجاب "العدم الظاهر"[1]. كما يرد موضوع الاتحاد شعرا في نصوص "جلال الدين الرومي"، كقوله:

"و رأيتك مرآة كلية (باقية) إلى الأبد، فرأيت في عينيك صورتي.

قلت: لقد وجدت نفسي آخر الأمر، وفي عينيك رأيت الطريق اللائح!!

فقال وهمي : هذا خيالك، حذار، و ميز بين خيالك و بين ذاتك!!

ولقد هتفت بي صورتي من عينيك قائلة "أنا أنت و أنت أنا، في اتحاد."[2]

إن هذا الاتحاد إنما هو فناء المتصوف الذي يستحيـــل عدما، فلا يرى نفسه، و إنما يرى فقط الله؛ فهو الموجود المطلق، و كل ما سواه يغدو لا شيء. و يفسر الشيخ "محمد سعيد رمضان البوطي" هذه الظاهرة بقوله "... بأنها ليست ادُّعاء للحلولية، و إنما يقصد بها "فناء الإرادة لكل ما عدا الله، و هو يتمثل في اليقين بأن الله هو النافع و الضار، و في صدق التوكل عليه، و التفويض إليه...".[3]

غير أن كتب المستشرقين كثيرا ما روٌجت تأويلا خاطئا لكلام الصوفيين، كادُّعاء الحلولية[4]، مثلما فعل "نيكولسون"، أو "أسين بلاثيوس" مع ابن عربي. فقد ذهب "بلاثيوس" إلى القول، إن الشيخ "محيي الدين" اضطر إلى استخدام عبارات توحي بالحلول أثناء شرحه لتجربة الفناء التي تقوم أساسا على الاتحاد بالله، متخذا من موضوع "وحدة الوجود"، أي تجلي الحقيقة العددية للكون في الحقيقة الإلهية حجته في القول بالاتحاد بالله. و قد ردٌ بعض الباحثين على مثل هذا

---

[1] الحكيم، سعاد، ابن عربي مولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص 66.

[2] المرجع السابق، ص 33

[3] كتاب السلفية، نقلا عن موسوعة الكسنزاني، الجزء الثاني لحرف الحاء، ص 235.

[4] إن الحلول لغة هو : اتّحاد الجسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر . ولا يصنف هذا اللفظ ضمن المصطلحات الصوفية باعتباره أمرا منكرا منسوبا إليهم. و قد نفى الكثير من الصوفيين فكرة الاتحاد او الحلول، من ذلك مثلا: الصوفي "علي بن وفا" القائل:

يظنون بي حلولا و اتحادا   و قلبي من سوى التوحيد خالي.

كما أورد جلال الدين السيوطي في كتابه "الحاوي للفتاوى" أن الاتحاد هو المبالغة في التوحيد.. والتوحيد معرفة الواحد والأحد ، فاشتبه ذلك على من لا يفهم إشارتهم فحملوه على غير محمله ، فغلطوا وهلكوا بذلك ..." أما ابن عربي فقال في الموضوع " اعلم أن الله تعالى واحد بالإجماع ، ومقام الواحد يتعالى أن يحل فيه شيء ، أو يحل في شيء ، أو يتحد في شيء" كما قال أيضا " من أعظم الدلائل على نفي الحلول والاتحاد الذي يتوهمه بعضهم أن تعلم عقلاً أن القمر ليس فيه من نور الشمس شيء ، وأن الشمس ما انتقلت إليه بذاتها ، وإنما كان القمر محلاً لها ، فكذلك العبد ليس فيه من خالقه شيء ولا حل فيه". أنظر المرجع السابق ،ص 227 إلى 235.

التأويل بأنه تخريج غير صحيح لنصوص ابن عربي باعتبار أن عقيدته تقوم على الوحدة المتعالية للوجود و ليس على الحلولية؛ أي "على حين أن الله متعال تعاليا مطلقا بالنسبة إلى الكون، فإن الكون ليس منفصلا عنه تماما؛ أي" أن الكون غارق على وجه خفي في الله" "[1]

و تبعا لما تقدم، يبدو أن بورخيس ورث نص ابن عربي بحمولته التأويلية التي و ضعها بعض المستشرقين، لذلك يقتبس مفهوم الحلولية كظاهرة ليست غريبة عن مذهب القبالاه لكنه يوظفها برواسبها الإسلامية و التأويلية. و في هذا السياق، يعرض المؤلف وصفا صوفيا إسلاميا لحالة شخصيته التي ذابت في كينونة الألوهة، إذ تشعر بسعادة أعظم "من سعادة التخيل أو سعادة الحس"[2] و تعيش عالمها الخاص الجديد ويتعطل اتصالها بالواقع، فـــ "كيف له أن يهتم بأمة ذلك الآخر إذا كان هو الآن لا أحد". إنه الإغراق في الفناء باصطلاح الشيخ "محيي الدين" و التلذُّذ بنعيمه، حيث يصف الواصل بربِّه، بأنه يشعر بحلاوة و سعادة روحية، و أنه أحيانا لا يُرَد إلى العالم "الحسي المقيد الأرضي، بل يستهلك في ذلك المقام و فيه يقبض و يحشر، فيظل دائما في اتحاد مع الله". [3]

و لا يقف استعطاء أفكار ابن عربي الصوفية عند هذا الحد، بل يحاول بورخيس أن يستوفي ملامح كل خطابه قصصيا، فبعد تعداد الأشياء الكثيرة المتجلية في الألف، يصدم السارد قارئه باعتقاده أن ذاك الألف كان زائفا . أي أنه رأى الألف رؤية بصرية، و لكنه لم يتكشف له باصطلاح الصوفية، و لم يدرك سرَّه. و يبرهن على ذلك من خلال مخطوط يتحدث عن مرآة تعكس الكون كاملا تنتمي إلى الإسكندر ذي القرنين أو الإسكندر المقدوني.

كما يعدد أنواعا من المرايا الأخرى ترمز لدلالات شتى كالخلود و القوة و الهيمنة و العلم المطلق، مثل المرآة التي عثر عليها طارق بن زياد في برج "ألف ليلة و ليلة"، و قدح "كيخسرو" و مرآة "لوقيانوس"، و الحربة المرْءوية، و مرآة "مرلين الكونية". هذا القفز من حرف الألف إلى الحديث عن المرايا يؤكد من جديد حضور موضوعة التصوف الاسلامية المتمثلة في التجلي، داخل المتن البورخيسي، خاصـــة و أن الكاتب يستعطي نفس مواد الخطاب الصوفي الذي يتكرر فيه موضوع مرآة كيخســـــرو، و مرآة سيدنا يوسف، و ذي القرنين و غيرهم.[4]

---

[1] ثلاثة حكماء مسلمين، ص 140.
[2] الألف، ص127.
[3] ابن عربي حياته و مذهبه، ص 254.
[4] انظر كتاب " الهي نامه" لفريد الدين العطار، و الأجزاء الستة من المثنوي لجلال الدين الرومي، و الأعمال الكاملة للحلاج، و نصوص ابن عربي و غيرهم.

غير أن هذه الحجة (المتمثلة في المرايا) التي يبرهن بها السارد على زيف ألفه سرعان ما يتجاوزها، لأن المرايا المذكورة "فضلا عن عيب عدم وجودها، هي مجرد أجهزة بصرية" [1]، لا تحقق إذن أفق المعنى الصوفي الذي يتطلع إليه المؤلف. و هو ما يتناص مع قول "جلال الدين الرومي" :

"و المرآة المصنوعة من الحديد من أجل القشور،
و المرآة (التي تبدي) سيماء الروح غالية الثمن!" [2]

أو في قوله :

" أتدري لماذا لا تنبئ مرآتك؟ ذلك لأن الصدأ لم يُجل عن وجهها."[3]

إن عيب المرايا التي استشـــهد بها الســـارد تُحوِّل البرهنة على زيف الألف إلى زيـــف آخر. و بالتالي لا تعود الشكوك تحوم حول الحرف المتجلّي فحسب، بل إنها تحيط كذلك بالحُجة التي تدل على زيفه. و هذا الموقف يجلي حقيقة صوفية أخرى نقرأها في مرآة ابن عربي، إذ يرى الشيخ الأكبر أن العبد لا يمكن أن يرى الله مباشرة، و ما يعتقده رؤية إلهية إنما هو نور رباني انعكس في القلب. إذ يقول:

"فإذن المتجلي له ما رأى سوى صورته في مرآة الحق، و ما رأى الحـــق و لا يمكن أن يراه مع علمه أنه ما رأى صورته إلا فيه: كالمرآة في الشاهد إذا رأيت الصورة فيها لا تراها مع علمك أنك ما رأيت الصُور أو صورتك إلا فيها. فأبرز الله ذلك مثالا نصبه لتجليه الذاتي ليعلم المتجلّي له انه ما رآه. و ما ثم مثال أقرب و لا أشبه بالرؤية و التجلي من هذا. و أجهد في نفسك عندما ترى الصورة في المرآة أن ترى جرم المرآة لا تراه أبدا البتة حتى إن بعض من أدرك مثل هذا في صور المرايا ذهب إلى أن الصورة المرئية بين بصر الرائي و بين المرآة "[4] .

معنى هذا، أن المرئي يوحي بالمتجلّي لكنه ليس هو عينه إنما يرمز إليه. وهو ما يكون

---

[1] الألف، ص 157.
[2] المثنوي، الجزء الثاني، ص 33.
[3] المثنوي، ترجمه و شرحه و قدم له د إبراهيم الدسوقي شتا، الجزء الأول ، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 38.
[4] فصوص الحكم ، تعليق أبو العلا عفيفي، ص 61 و 62. كما يورد ابن عربي نفس هذه الفكرة في قوله " واعلم أن المرئيات كلها لها اعتباران ، أحدهما من جهة الرائي والمرئي ، وليس لاتحاد الحقيقتين . واعلم أن المرئيات كلها لها اعتباران : أحدهما من جهة الرائي ، والأخر من جهة المرئي في ذاته ، فالمرئي في ذاته له حقيقة غير حقيقته الحاصلة له وصفاً من حيث الرائي ، فمن قطع إياه رأى الأشياء على حقائقها من جهة ذواتها ، لا بحسب نظره . وهذا محل نظر الأنبياء عليهم السلام ، وأما غيرهم من سائر الخلق ، فإنما يرى ما يراه باطناً وظاهراً ، نوماً ويقظة ، بحسب نظره لا بحسب المرئي في ذاته . فدرجة العوام رؤية الواحد كثيراً ، ودرجة الخواص رؤية الكثير واحداً ، وأعني بالخواص هاهنا : المنفردين عن الأنبياء ، وكلاهما مرض ، إذ يعرض للبصيرة ما يعرض للبصر ، كما يعرض من تغير المرائي لتغير لون الجليدية ، فتارة يتغير المتغير ألواناً ، والمرئي واحد في لونه ، وهو مثال درجة العوام ،وتارة يثبت على لون واحد ، فيثبت المرئي ضرورة ، وهو مثال درجة الخواص ، ومن هاهنا قالوا : إن الكل واحد ... ولا صحة إلا مع الأنبياء (عليهم السلام) وأتباعهم الذين تركوا أهوائهم ، إذ نظروا إلى اختلاف الأشياء في ذواتها ، وهو الاختلاف الذاتي للمنظور ، لا الاختلاف العرضي للناظر ، ورأوا الجميع فاطراً واحداً ، ولم يروا الكل واحداً بل عن واحد ." أنظر كتابه " شجون المسجون و فنون المفتون" نقلا عن موسوعة الكسنزاني، جزء حرف الراء، ص 48.

بورخيس قد استثمره أدبيا حين وصف الألف الذي رآه بأنه زائف، أي أن المتجلّي هو صورة شكلية تحجب ما هو جوهري. و مثلما يؤكد ابن عربي على "زيف" الرؤية و التجلي من خلال الاستدلال بالمرآة، باعتبار أن الصورة المرئية تقع "بين بصر الرائي و بين المرآة" أي إن العبد في الأخير لا يرى إلا نفسه. كذلك ينهج بورخيس نفس المسلك في قصته، حين يرى في الألف وجهه، و حين يستدل على زيف المتجلّي له من خلال البرهنة عليه بذكر أنواع من المرايا.

هذا التوافق في توظيف نفس المادة التخييلية، يكشف عن نفوذ سلطة النص الصوفي لابن عربي على"خورخي لويس" و توجيهه في بناء نصه. فرغم المتغيرات التي أنشأها كاستبدال الألوهة بالكون، و قلب موضوع التجلي (الألوهة/ الذات) إلا أنه أبقى على البنى الأساسية لخطاب المتصوف الإسلامي. لا سيما و أنه لا يرى في تغييره إلا وجها آخر للموضوع الذي يحرفه أو يبدله، و نقصد بذلك إقراره بأنه لا يرى فرقا بين الكون و الألوهة.

و نخلص مما تقدم، إلى أن ظل

الباب الثاني

التناص الحكائي و الاستعاري

مع النص الصوفي الإسلامي

الفصل الأول

إعادة كتابة نص "فريد الدين العطار"

قال أحد المتصوفة "غبت بك عني ، فظننت أنك أني"

ارتبط اسم "فريد الدين العطار" باسم مؤلّفه الشهير "منطق الطير"، و هو كتاب يبدو أثره بارزا في كتابة بورخيس، إذ يذكر هذا العنـــوان أكثر من مرة، إضافة إلى استشهاده بكتاب آخر لنفس المؤلِف، و هو "أسرار نامه". و يعد العطار من أشهر شعراء الفرس الصوفيين؛ اسمه "فريد الدين أبو حامد محمد بن أبي بكر ابراهيم بن أبي يعقوب اسحق العطار"، اختلفت الكتب حول تاريخ ولادته، و أرجـــح البعض أنه رأى النور ما بين عامي 545 و 550 هجرية في نيسابور. اشتغل بالعطارة، لذلك سمي بالعطار.

و كانت له خبرة بأساليب الطب و التطبيب. تصوف العطار في مقتبل عمره، و أخذ علومه من شيوخ كبار في عصره أمثال" الشيخ مجد الدين البغدادي"، كما يورد الباحث "فروزانفر" أنه

تأثـــر بالشيخ "سعيد بن أبي الخير"، الذي مدحه كثيرا في قصائده، و كذا الشيخ الغزالي الذي اقتبـــس منه بعض القصص، كقصة "الشيخ صنعان". امتلك هذا الشاعر الفارسي ثقافة واسعة بفضـــل قـــراءته لكتب عديدة، تخص سير السابقين، استثمرها في كتابة قصصه الشعرية.

و ألف العطار مؤلفـــات كثيرة، بعضهم قال أنها تزيد عن المائة، في حين أحصى الأستاذ "سعيد نفيسي" ستة و ستين كتابـــا للعطار. لكن مؤلفاته الصحيحة المؤكدة تتمثل في منظومة "إلهي نامه" و "مصيبت نامه" و "أسرار نامه" و "تذكرة الأولياء" و "خسرو نامه" و "مختار نامه" و" يند نامه" و الديوان و كتاب "منطق الطير". و جميع هذه الكتب شعرية باستثناء كتابه " تذكـــرة الأولياء"، الذي تناول فيه بالشرح و الدراسة أحوال عدد كبير من شيوخ التصوف. توفي عام 627 هجرية، و تذهب بعض الكتب أنه لقي حتفه في سن متقدم على أيدي المغول.

كما تجدر الإشارة إلى أن الباحثـــين الأجانب اهتموا مبكرا بكتب العطـــار، شرحا و دراسة و تحقيقا، و نشروا أفكاره في الثقافة الغربية مثلما فعل المستشرق الإنجليزي "ادوارد براون"
Edward Granville Browne (1929 – 1862)
و"جارسان دي تاسي" Garcin de Tassy (1878-1794)
و المستشـــرق الروسي "بارتلس" و الإيطالي "بيزي"
Italo Pizzi (1849 – 1920)
والمستشرق الألماني "ف. هلموت ريتر"
Hellmut Ritter (1971-1892)
و غيرهم. أما في اللغة العـــربية، فإن ترجمـــة كتب العطار لا تزال فعـــلا محتشما، إذ تبقى مؤلفـــات عديدة لم يطلع عليها القارئ العـــربي بعد، رغم مـــرور مئات السنين عن وفاته. و هو ما يعطل فعل التواصل العربي بالأدب الفارسي، الذي يعرف رواجـــا و عنـــاية في الدوائر العلمية لدى الغرب.

نقرأ اسم هذا الشاعر الصوفي في نصوص بورخيس حرفيا و إيحاء؛ فهو يورده بالاسم أكثر من مرة، و تارة يورده بالإشارة إلى نصه"منظـــومة شعرية طويلة"، و أحيانا يخفيه تماما حين يستعـــير مادته التخييلية و يعيد كتابة نصه، دون أن يفصح عنه. و يبدو ذلك تقليدا لدي بورخيـــس الذي يؤمن بأنه "من المشرف أن يشتق كتاب جديد من كتاب قديم، لأن أحدا (كما يقول جونسون) لا يحب أن يدين بشيء لمعاصريه".[1] و من ثمة، تمثل نصوص "فريد الدين العطار" مصدرا تتوفر فيه

[1] قصة " الاقتراب من المعتصم"، الألف، ص 36.

كل شروط الاستثمار الأدبي و الاشتقاق باصطلاح بورخيس، ذلك أن كتبه ليست معاصرة، فضلا عن كونها نصوص قديمة، و من ثقافة مغايرة تُخلِّص القاص الأرجنتيني من كل دَيْن أدبي و من كل إدانة من معاصريه. إلى جانب، كون هذه النصوص تتساوق مع مذهبه الفني في توظيف مادة سحرية تعبق بروح الشرق و غموض أجوائه.

و يمكن القول بوجه عام، إن بورخيس كان ذكيا في استثمار نصوص الصوفية المسلمين في كتاباته، باعتبارها تمثل حقلا خصبا لاستعطاء أفكار جديدة عن مجتمع قرائه ببلده و قارته، و بالتالي تحويلها إلى خطاب تخييلي، فهي "عالم يتسم بالعذرية" بتعبير باختين، لا سيما في أمريكا الجنوبية التي تبعد عن العالمين العربي و الفارسي بأميال كثيرة، ناهيك عن الاختلاف الديني و الثقافي بينهما. كما أن هذه المصادر، توفر بطبيعتها اللاهوتية الغامضة مادة أدبية غرائبية تلائم إلى حد بعيد أفق الكاتب، و تنسجم مع الواقعية السحرية التي ترسخت في التقاليد الأدبية بأمريكا الجنوبية. فضلا عن كون هذه المصادر تفتقد للرواج في أوروبا، التي تمثل مجتمع القراء الثاني للكاتب، بعد أمريكا اللّاتينية.

و الملاحظ، أن أثر نصوص "فريد الدين العطار" يتجسد تارة متبددا، عائما في كتابة بورخيس،

و يظهر تارة أخرى جليا واضحا، و قد ألصقه القاص لصقا بنصه. و يمكن إيضاح هذا التأثر على نحوين: نص أعاد كتابته حرفيا دون تشويه أو مسخ، و نص آخر أعاد كتابته بتغيير معالمه و ملامحه. أي أن التناص لم يأخذ بعدا واحدا، و إنما أخذ بعدين، تبعا لطريقة استثمار الكاتب لمادة غيره، لا سيما و أن هذه المادة ذات طابع صوفي، تختلف عما هو أدبي، فهي تضفي على الكتابة وهجا بلاغيا خاصا. و تعتم الدلالة بتشفير معقد، أو باصطلاح "أمبرتو إيكو" بترميز عالي.

يقول باختين "إن التوجيه الحواري هو، بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب، و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته و لا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية و لم يكن قد تكلم فيه و أنتُهك بوساطة الخطاب الأول"[1]. و هذا ما نحسبه حدث لبورخيس الذي لم يتخلص من سلطة الخطاب

[1] تودوروف، تزفتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، الطبعة الثانية، 1996، ص 125.

الأدبي للعطار، فوقع في تبعيته، و اخترق معانيه دون أن يتفادى نفوذه الصوفي على خطابه الذي وقّعه.

و لا يتجلى تأثر بورخيس بنـــص واحد للعطار بل بصور وأفكـــار مختلفة وردت في نصوصه، يتصدرها كتاباه: "إلهـــي نامة" و "منطق الطير". و يمكن رصـــد هذا التأثير في الخطـــاب الأدبي لبورخيس، على النحو التالي:

1ـــ موضوعة الخلود و سلطة نص "إلهي نامه":

في قصة رمزية يصور فيها الروح و مراتبها الست، يروي "فريد الدين العطار" في منظومته[1] "إلهـــي نامه" قصة خليفة لديه ستة أولاد، يطمحون لتحقيق أحلامهم ؛ إذ يتطلع الابن الأول إلى الزواج من ابنة ملك الجان. و يرغب الابن الثاني في تعلم السحر. و يرنو الثالث إلى امتلاك كأس "جمشيد". أما الرابع فيحلم بالحصول على ماء الحياة، و يعلن أخوه الخامس لوالده أنه يرغـــب في امتلاك خاتم سيدنا سليمان، كناية عن الرغبة في الملك و السلطان. في حين يصرح الابن السادس لأبيه أنه يحلم بتعلُّم الكيـــمياء لكي يحول الفقـــراء إلى أغنياء، أي يحلم بتحقـــيق هدف سام من خلال مطمح مادي. وردا على كل هـــذه المطالب و الرغبات يوصي الأب الحكيم أبناءه بالتخلي عن مطامع النفس الدنيوية، و تحريرها من قيود الأطماع المادية، و ينصحـــهم بـــ "التعـــرف على القوى الإلهـــية داخل النفس الانسانية و تنميتها
و السلوك في طريق الله."[2] أي ترقية النفس البشرية إلى الانسان الكامل بالمفهوم الصوفي.

إن الخليفة في القصة يرمز به العطار إلى الروح "نائبة دار الخلافـــة و صاحبة الأمر الرباني"، أما الأبناء الستـــة، فهي نوازع النفس المادية، فكل ابن يجسد حلمه نزعة دنيوية معينة، فالأول تطغى عليه النزعة المادية، "و واحـــد شيطان ينحو رأيه إلى الخرافـــات، و واحد عقل يناقش المعقولات، و واحد علم يبحث عن المعلومات، و و احد فقر يطلب الأشياء الوهمية، و واحـــد توحيد يبحث عن الذات الواحدة."[3] و تقابل هذه النوازع نصائـــح الأب، التي ترمز إلى المقامات الستة التي

[1] تندرج المنظومة تحت فن المثنوي، و يقصد بها التزام القافية بين شطري البيت الواحد دون التزامها في آخر الأبيات كلها، و هذا الضرب فارسي النشأة لم تعرفه الأشعار العربية، و إن كان بعض الشعراء الذين كانوا من أصل فارسي قد استخدموه في نظم الأشعار العربية المتأخرة التي عرفت باسم "المزدوج" منذ نهاية القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري). نقلا عن جامي، نفحات الأنس، تعريب النقشبندي، ورقة رقم 361.
انظر: كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، ص 55.

[2] أ. د علي التركي، ملكه، مدخل إلى الأدب الفارسي مع دراسة و ترجمة للمنظومة الصوفية إلهي نامة "الكتاب الإلهي" لفريد الدين العطار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، الطبعة الثانية، 1998، ص 141.

[3] المرجع السابق، ص 104.

ترتقي عبرها الروح من الأرض إلى السماء، و المتمثلة في: " الحس ـــ الوهم ـــ العقل ـــ العلم ـــ الفقر ـــ التوحيد."[1]

تلخيص قصص الإسكندر في كتاب "إلهي نامه":

و بطقوس حكـــائية شبيهة بألف ليلة و ليلة، يناظر الأب أبناءه بقصـــص عديدة، لحثهم على الإعراض عن الدنيا و مباهجها الزائلة. متخذا من حياة الشخصيات التاريخية و الفكرية و الصوفية عبرة و قدوة لأولاده و أداة لإقناعهم. فعندما يُطـــلع الابن الرابع والده أنه يرغب في الحصول على ماء الحياة، لأن في ذلك نجاته و حـــريته، يجيبه الخليفة بالتحذير من طلب العمـــر الأبدي، مستدلا بقصة وصول الإسكندر الروماني،[2] إلى مكان ما، بحثا عن المعرفة و الحكمة، فينصحه البعض برجل اعتزل الحياة، يجـــد عنده ضالته، لكن هذا الحكيم يرفض الذهاب إليه، فيجيئه الاســـكندر بنفسه، ليسمع منه قوله:

"أيها الملك لقد وطأت العلم بقدميك، لتحصل على ماء الحياة و لا تموت، و تفـــوز بحياة خـــالدة، و هذا يسمى أملا أيها الملك. و أنت تسلك سبيله مثل العبيد، و جمعت مئات الجيوش و لتســـتولي على الأقاليم السبعة، و لو تعلم فهذا هو الحرص، و أنت عبد مستعد لخدمته."[3]

كما يورد العطار قصة أخرى عن الإسكندر، مفادها أن هذا الحاكم قرأ في كتاب ذات يوم أنه يوجد في مكان ما ماء الحياة، يسعد القلب، و أن من يشرب منه يخلد كالشمس و يطول عمره و تدوم حياته. و إلى جانب هذا الماء الساحر، يوجد طبل "هرمس" إن دق عليه مريض استبد به داء القولون، زال عياؤه، و إن تكحل من مكحلة الحكماء، انكشف له العالم من الأرض حـــتى العـــرش. رغـــب الإسكندر في الحصول على هذه الأشياء الثلاثة، فأخذ يجوب الدنيا بجيوش

---

[1] المرجع السابق، ص 141.

[2] ورد في كتاب "إلهي نامه" تعريف للإسكندر الروماني بطل قصة العطار كالآتي : هو ابن قيلبوس الملك، سلمه أبوه إلى أرسطو طاليس، فأقام عنده خمس سنين يتعلم منه الحكمة و الأدب، حتى بلغ أحسن المبالغ. استقل بأعباء الحكم بعد وفاة أبيه. و لما توفي برومية المدائن وضعوه في تابوت من ذهب ، و حملوه إلى الإسكندرية، و كان قد عاش اثنتين و ثلاثين سنة، و ملك اثنتي عشرة سنة. و يقال إنه ذو القرنين الملك، و ليس هو المذكور في القرآن. بينما يرى البعض الآخر، أن ذا القرنين المذكور في القرآن هو الإسكندر المقدوني لأنه لم يعلم في تاريخ البشر من تنطبق عليه أكثر الصفات التي ذكرها الكتاب الكريم غير الإسكندر. انظر: الشهرستاني: الملل و النحل، ص 447، 451. المصحف المفسر محمد فريد وجدي، سورة الكهف، آية 85. نقلا عن المرجع السابق، هامش ص 236 و 237. و للإشارة فإن العطار يورد تارة الاسكندر بوصفه رومانيا و يورده تارة أخرى باسم ذي القرنين، انظر المرجع السابق، ص 115 و 126.

[3] المرجع السابق، ص116. و تجدر الإشارة، إلى أن هناك قصة أخرى قريبة من قصة الخلود الذي نشده الإسكندر وردت في كتاب المثنوي لجلال الدين الرومي، بعنوان " البحث عن الشجرة التي لا يموت من أكل ثمارها" و تحكي عن أحد الملوك الذي سمع بخبر هذه الشجرة التي ذاع صيتها في الهند، فبعث رسوله للبحث عنها. و طاف هذا الرسول كل المدن و الجزر و االجبال و الصحراء، و ساح في الأرض سنين طويلة دون أن يجدها. و ذات يوم، في طريق عودته إلى الملك، التقى بشيخ جليل استغرب من بحثه الذي هدر من أجله سنوات من عمره و قال له " أيها الساذج، هذه هي شجرة العلم، الموجودة عند العليم." أنظر : المثنوي، ترجمة و شرح الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، الجزء الثاني، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 301 إلى 305..
و يذهب " فروزانفر" إلى أن هذه القصة وردت قبل "جلال الدين الرومي" في " شاهنامه الفردوسي" و في " عجايب نامه" و " فرائد السلوك" أنظر المرجع السابق، هامش ص 479.

جــــارة إلى أن انتهى به المطاف ذات يوم عند جبل شقه عند العلامة التي قرأها عنه، و بعد عشرة أيام وجد مترلا ففتح بابه و وجد في وسطه طاقة بداخلها الطبل و المكحلة، فاكتحل، و سرعان ما انكشف له على الفـــور العرش، أما الطبل فقد دقّ عليه أمير كان برفقته، فمزّقه.

بعد ذلك توجه الإسكندر نحو الهند من أجـــل الحصول على ماء الحياة، لكنه و جيشه تستبد بهم الحيرة في الطريق المظلم، ثم يتجه نحو بابل، و في صحرائها يشتد به داء القولون، و يقعده عن رحلته فيدرك أنه سيموت. و كان رفقة الإسكندر رجل حكيم من تلاميذة أفلاطون، يعاتبه لأنه وضـــع طبل "هرمس" بين أيدي غير أمينة، لكنه ينصحه ألا يحزن لأن المُلك إن وجد أو لم يوجد هو قبضة ريح. كما يدعوه ألا ييأس لأن ماء الحـــياة الذي اقتفى أثره و لم يجده هو في الأصل العلم الدائم، مختتما كلامه بقوله "و لأنك علمت الآن متّ حرا عارفا".[1] و يعلق الأب الخليفة على القصة قائلا لابنه "لو تعلم سبيل العلم و عين يقينه، لخجلت من ماء الحياة، و إن لن تصل إلى سبيل معرفته، لن تكون لك بصيرة سوى الشيطان، فتبدو كراماتك شيطانية، و يخبو كل نورك."[2]

و في قصة أخرى تجمع بين ذي القرنين و أحد الحكماء، يقول هذا الأخير للملك "كم طفت حول العالم و أثرت من اضطرابات في الدنيا قاطبة؟ فقال الإسكندر: سخرت نصف العالم و بقي نصف، و أنا ذاهب الآن لاخضاع النصف الآخر." فينصحـــه الحكيم بأن يسلك الطريق المستقيم لأنه لا مناص من الموت، قائلا "من الأفضل إقامة مترلك في القبر، و إن شيدت إيوانا عظيما مثـــل كسرى فلن يسلم من الكسر في النهاية."[3]

تستأثر موضوعة المُلك بحضور واسع في خطاب المتصـــوفة، للدلالة على حطام الجاه الدنيوي الذي يؤول إلى زوال، في مقابل الملك الإلهي الدائم و الأبدي. لذلك يستشهد الكثير من المتصوفة بالملوك الغابرين، يتصدرهم النبي سليمان عليه السلام[4]، الذي منحه الله أعظـــم ملك في الوجود، استجابة لدعائه "ربِّ اغفـــر لي و هب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي إنك أنت الوهاب".[5]

---

[1] المرجع السابق، ص 127.

[2] المرجع السابق، ص 128.

[3] المرجع السابق، ص 144.

[4] يقول أبو سعيد(هكذا) "لن يأتي أعز من سليمان، و لم يكن هناك أعظم منه. و مع ذلك فلم يكن في قبضته سوى الريح". و يقول الهجويري "فقر سليمان في الحقيقة مثل غنى سليمان، لأن الله قال لأيوب في شدة صبره " نعم العبد" و قال لسليمان في استقامة ملكه " نعم العبد"، فلما حصل رضا الرحمن جعل فقر سليمان (هكذا ورد، و نحسبه خطأ مطبعي، و القصد أيوب) مثل غنى سليمان. انظر: أسرار التوحيد، ترجمة د. إسعاد عبد الهادي، و كشف المحجوب، ترجمة د. إسعاد عبد الهادي. نقلا عن المرجع السابق، هامش ص 240.

[5] سورة ص، الآية 35.

و في منظومة "إلهي نامه"، يستشهد العطار أكثر من مرة بالنبي سليمان، و بملوك و حكام آخرين يجسدون آية الفناء رغم ما أوتوا من القوة و الثـــروة، للـــدلالة على أن مُلك القلب الذي يبطن الإيمان أفضل من ملك القصر و الجيش.

هذا اللون الحكائي الصوفي نلمس آثاره واضحة بكل رمزيتها و دلالتها في كتابة بورخيس لا سيما في قصته "الخالد" التي تبتدئ بتلقي الأميرة "لوسينج" هدية من تاجر تحف، يدعى "جوزيف كارتافيلوس"، تتمثل في ستة مجـــلدات من إلياذة "بوب". و بعد وفاة هذا التاجر، إثر حـــادث في عرض البحر، تعثر الأميرة على مخطـــوط في المجلد الأخير من الإلياذة، مكتـــوب باللغة الإنجليزية، لكنه مثقل بكلمات لاتينية. و دون مقدمات، يلج النص مباشرة في عرض مضمون المخطوط الذي هو عبارة عن سيرة ذاتية لـــ"ماركو فلامينيو روفو" القائد العســـكري لأحد جيوش روما. و من جديد يبدأ حكي آخر على لســـانه، انطلاقا من محل إقامته بمدينة "طيبة هيكاتومبيلوس" (مصر)، في عهد الأمبراطور "دقلديانوس".

بدأت متاعب هذا القائد، حين وصل ذات يوم فارس جريح، و سأل عن النهر الذي يجـــري بالمنطقة، و قبل أن يلفظ روحه، يدرك أنه لم يصل إلى مبتغاه بأرض مصر، فيفضي إلى القائد أنه يبحث عن "نهر يطهر الناس من الموت". من هنا، تبدأ مغامرة القائد العسكري مع جيشه بحثا عن الخلود. و من هنا أيضا تبدأ محاكاة بورخيس لقصة الإسكندر الروماني التي كتبها العطار في "إلهي نامه"، إذ تغذو موضوعة البحث عن الخلود بؤرة دلالية يلتقي فيها النصان.

غير أن التفاصيل التي يوردها بورخيس، تؤكد أن اللقاء لم يكن صدفة، ذلك أن التماس لم يكن جزئيا، بل جوهريا، اجتمعت فيه المحاكاة و النقل أيضا، رغم أساليب التحريف الهامشية التي أضافها الكاتب الأرجنتيني. فقد حاول إعادة كتابة نص العطـــار بمسخ معالمه، ابتداء من الجملة الاستهلالية للنص، و ذلك بعرض مقدمة و شخوص يوظفها لتقديم بطله القائد الروماني، الذي نكتشف سيرته من خلال مخطوط تعثر عليه الأميرة "لوسينج" في المجلد الأخير من الكتب التي أهديت إليها. هـــذه المقدمة تعد قلبا لمقدمة العطار، التي يستهلها بخبر قراءة الإسكـــندر الروماني لكتاب يتحدث عن ماء الحياة.

و انطلاقا من نواة الكتاب/المخطوط، إلى تخـــوم مغامرة تقود إلى أطراف الدنيا من أجل الخلود، يؤسس "خورخي لويس" معارضته أو قلبه لتفاصيل النص الفارسي، غير أن هذا التحريف لا يعدو عن كونه محـــاكاة، لأن التعديل الممارس على النص المصدر لا يلغيه و لا يعـــدمه، بل

يؤكده، لا سيما و أن صاحب كتاب "الألف" يُبقي على أجـــواء السرد الفارسي، فلا يحطمها إنما يبني عليها، إذ يختار اسم "ماركو فلامينيو روفو" لبطله، في مقابل "الإسكندر" لكنه يُبقي على هويته الرومانية، كما يُبقي على مسرح بطولاته العسكرية في مصر و الهنـــد و بابل، و في نصفي العالم حيث خاض بطل القصتين حروبا لإخضاعهما.

يحافظ إذن بورخيس على الحدث الجوهري في قصة العطار، المتمثل في خـــروج قائد روماني بجيشه الجرار، بحثا عن نهر الخلود، كما يحافظ أيضا على التفاصيـــل المكانية و العسكرية التي تحيط ببطله، بل و حتى التفاصيل الفلكية، فبينما يصف العطـــار الإسكندر الروماني بأنه "توجه إلى بلاد الهند و الظلمات و التي تشبه زحل من أجل الحصول على ماء الحياة."[1] يورد بورخيس على لسان بطله أنه كاد لا يرى المريـــخ و أن ذلك الحـــرمان أحزنه. إن هذه المقابلة بين زحل/ المريخ، تجلي بوضوح وقع النص المصدر على الكاتب و خضوعه لسلطته الوصفية و المعجمية. فكأن إلحاح النص الفارسي يبدو عنيفا و حرجا، و لذلك نراه يتسرب كتلة ليتجسد داخل النسيج النصي البورخيسي.

غير أن الكاتب الأجنتيني ســـرعان ما يحول مادة مصدره إلى موضوع مفكر فيه، و مستنطق لصمته، إذ يفكك جيوبه المظلمة عبر شروحات طويلة يجسدها أدبا و تخييلا. و من هنا، يبدأ توقيع بورخيس لنصه. إنه يحاول أن يســـدد دَيْن الصمت في نص العطار، الذي أوجز في وصفه لمغامرة الإسكندر، و أطنب في درسه الصوفي. بمعنى آخر، إن ما سكت عنه العطار في مغامرة الإسكندر، شرحه بورخيس و ملأ فراغه، متخذا من معطيات الشاعر الفارسي خريطته و أدواته لتحفيز مخيلته في ترهين نصه.

من هنا، توحي الهند التي وردت في نص العطار، توحي للقاص بنهر الجانج المقدس، و يقـــود البحث عن ماء الحياة إلى بحث عن مدينة الخالدين، و تتفرع دروب الصحراء إلى اتجاهات مختلفة، تؤدي إلى كهوف شمـــال افريقيـــا، و إلى قبائل تقطن بجنوبها. و وسط هذه التعديلات، يلتف الخطاب البورخيسي ليعود من جديد إلى مصدره، بغـــرض استعارة ما يؤثث الخريـــطة التضاريسية التي يجتازها القائد الروماني، إذ يتخـــذ القاص من الجبل معلم طريق رئيسي، في مغامرة بطله، الذي يستشرف حدود مدينـــة الخالـــدين، احتذاء بمخطط الرحلة، الذي وضعه العطار لبطله الإسكندر في "إلهي نامه".

---

[1] إلهي نامه، ص 126 .

فصنو وصف شيخ نيسابور لرحلة الإسكندر الذي يجوب الدنيا بجيوش جرارة، لينتهي " ... به المطـــاف ذات يوم عند جبل، فشق الجبل عند العـــلامة التي قرأ عنها و بعد عشرة أيام وجد مترلا ففتح بابه و وجـــد وسطه طاقة بداخـــلها الطبل و المكحلة، فاكتحل فانكـــشف أمامه على الفور العرش و الفرش".[1] يختار بورخيس أيضا لبطله وصولا مماثلا بعد مغامرة مجهدة، إذ ينتهي به العنـــاء إلى أن يطل على الجبل، "الذي سمي باسمه المحيط الأقيانوس". و هكذا يغذو الجبل في النصين محطـــة وصول مؤقتة، لكنها مصيرية، لأنه ينكشـــف عندها المبحوث عنه (الطبل و المكحلة (أدوات الخلود عند العطار)/ مدينة الخالدين (عند بورخيس)).

لا يفتأ إذن، التعالق بين النصين يتعدل و يحتد عبر توالي الأسطر، ثم يتباعد عندما يعطله الشـــرح و الوصف التخييليين لأماكن لم يرد وصفها في نص العطار، كالصحراء، و تمـــرد الجيش المتعب بالبحث و العطش، ومعمار مدينة الخالدين التي لم ترد أصلا في النص المصدر، و إنما استوحـــاها بورخيس منه. و نحسب أن تصوره هذا منطقـــي جدا؛ لأن افتراض وجود ماء الحياة بمكـــان ما، يفضي تلقائيا إلى تصور مدينة لأناس خالدين، سبقوا الإسكندر أو القائد الرومـــاني في شرب هذا الماء، الذي حال بينهم و بين الموت.

و لئن كان العطار قد أوجز قصته عن الإسكندر، و لم يعرض فيها تفاصيـــل كثيرة بغية التركيز على القيمة الصوفية من رمزيتها، فإن بورخيس ينـــوب عن الشاعر الفارسي في ملء فراغـــات الخطاب، ورسم هندسة مكانية داخل كهوف الصحراء، و كأنه يحاول أن يطيل من عمر اللحظة التي جمعت البطل بالقفار، و يمدد منها أثلاما زمنية، يحفرها في الأرض الحارقة القاحلة التي عبرها الإسكندر. لذلك يقودنا إلى متـــاهة داخل ســـرداب، تثير الرهبة و الغثيان على حد قول القائد الروماني "ماركو رولفو".

و في لعبة، يتواتر فيها التباين و التشاكل بين النصين، يحاول بورخيس التصرف في مصـــدره و تغيير بعض ملامحـــه، فينتقي لبطله مرافقا غريبا، يتضح فيما بعد أنه الشاعر اليوناني "هوميروس"، الذي مسخ الخلود ذاكرته لدرجة أنه مسح كل أثاره الأدبية منها. و يحيل هذا الرفيق تلقائيا لمعلم "الإسكندر الروماني" الذي ترد صحبته في كتاب "إلهي نامه" أكثر من مرة، و نقصد به الرجـــل الحكيم، تلميذ "أفلاطون".

---

[1] المرجع السابق، ص 126.

و يضطلع الرفيقان في النصين بمهمة فك اللغز الذي يحير القائد، إذ يُطمئن معلم الإسكندر سيده بأن ماء الحياة الذي لم يصل إليه، قد شربه علما و معرفة كشفت له أسرار الوجود. أما "هوميروس" فبنطقه الذي بدا عسيرا بسبب إمّحاء ذاكرته، "انزاحت الغمامة" عن عيني القائد الروماني، و أدرك أن ساكني "الكهـــوف كانوا هم الخالدون الذين كان يبحث عنهم، و الجدول ذو المياه الرملية هو النهر الذي كان يبحث عنه الفارس. أما المدينة التي بلغ صيتها الجانح فقد هدمها الخالدون منذ تسعة قرون و أقامـــوا ببقـــايا أطلالها، في نفس المكان..."[1]

إن إضافات بورخيس على نص العطار لم تمح أثره، و لم تخلصه من هيمنته، بدليل أنه يحاكيه في إسناد عملية فك اللغز للحكمة اليونانية، من خلال انتقاء شخصية "هوميروس" التي يقابلها في نص العطار المعلم، تلميذ أفلاطون. و بمجرد حلّ هذا اللغز، يسترسل النصان في التعليـــق على موضوعة الخلود. و يبدو أن بورخيس لا يقاوم رمزيتها الصـــوفية، فيتكلم على لســـان شخصيته بنبرة معلم العطار الصوفي قائلا "من المبتذل أن يكون الإنســـان خالدا، ففيما عدا الإنسان، كل المخلـــوقات خالدة لأنها تجهل الموت. أما القدســـي و الرهيب و غير المفهوم فهو أن يدرك المرء أنه خالد."[2] إن هذا الكلام يبدو صدى واضحا لحكمة المعلم الصوفية التي أسداها للإسكندر الروماني قائلا:

"عندما قبع الأمل داخلك طلب الخلود. لذلك طلب منك ماء الحياة، لكن حرصك كان يطلب الدنيا منك، لذلك كان يطلب منك الجيوش الجرارة، الشخص الذي يتشبث بالحياة و يخشى الموت، إن فقـــد حياته، فبسبب حرصه، عندما تخف على حياتـــك، و تقلق على روحك، تفقد حياتـــك و روحك قيمتيهما، حياة روحك خالدة إلى الأبد، فلماذا التعلق بالروح و الحياة."[3]

و يتضح مما تقدم، أن بورخيـــس يقرأ الخلود قراءة صوفية إسلامية، و إن كان قد أوردها بنبرة استغراب و حيرة "أما القدسي و الرهيب و غير المفهوم فهو أن يدرك المرء أنه خالد"؛ إنها نظـــرة لا تبدو شخصية صادرة عن قناعة بل منقـــولة عن آخر، لذلك يصفها بغير المفهومة لكنه مع ذلك يدرك قدسيتها و رهبتها. إن الموقف يتحسسه بورخيس صعبا بالغ التعقيد، فهو و إن حاكى النص العطاري في حرفيته إلا أنه لا يخفي تردده الشخصي من هذا الحـــكم(ة) الصوفي(ة). و لعله لذلك

[1] الألف، ص 113 و 114.
[2] المصدر السابق، ص 114.
[3] إلهي نامه، ص 116.

يجهر بقوله في هذه القصة جازما "فلا يحاولن أحد أن يهوي بنا إلى درك الزهد. ليس ثمة نعيم أعظم تركيبة من الفكر و نحن أسلمنا أنفسنا له."[1]

إن هذه الجملة التي تبدو مقحمة على سياق مغامرة القائد الروماني، تجيب بوضوح عن المصدر الصوفي الذي يستسقي منه بورخيس مادته الأدبية، كما تجيب أيضا عن موقفه من هذا المصـــدر، الممزق بين التبني الأدبي لفلسفة الزهد، و بين الرفض العقائدي أو الشخصي له. و مع ذلك، نجده أحيانا يتحدث عن الموت، على لسان بطله، بحس إسلامي، يحيلنا إلى قوله تعـــالى "كل من عليها فان"[2]، و ذلك من خلال صوت بطله المخـــاطب لنفسه مناجيا أن "كل فعل يفعلونه (البشر) قد يكون الأخير، و ليس هناك وجه لا يكون على وشك التلاشـــي، كوجه في حلم. و ينطـــوي كل شيء بين الفانين، على قيمة ما لا يمكن استرجاعه..."[3].

و فضلا عن هذا، يقلب بورخيس الأدوار عندما يجعل شخصيته التي تبحث عن الخلود هي التي تتكلم بجدوى اللاخلود في الدنيا، على خلاف ما ورد عند العـــطار حيث يهذب الرجل الصـــوفي الإسكندر، و يهدئ من نوازعه المادية. و يدل هذا القلب في الدور، على أن الكـــاتب يستهـــويه التصرف في حواف النص، لا في كتلته، وكأنه يحاول أن يطوقه بتعديلات جانبية تحيط به، كي لا ينفلت منه و يوجهه قسرا. يقول باختين "يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الآخـــر

و انغلاقه على ذاته لكي يمتصه و يمحو حدوده."[4] غير أن محو الحدود لا ينفي المصدر، فرغم إضفاء بورخيس سمات فردية على شخصيته، إلا أن صورة الإسكندر تظل تلوح تحت قناع وجه القـــائد "ماركو رولفو".

و لتشديد طوقه على النص الأصلي، و طمس أثره، يعمد "خورخي لويس" إلى القفز في الزمن، و ترهين أحداث القصة لانتشالها من عمق التاريخ القديم الذي اقتبسها منه. فمن عصـــر الأمبراطور "دقلديانوس" و "طيبة" القديمة، ينتقل بطله إلى معارك أخرى في حروب أوروبا، و يجوب ممالـيـــك و أمبراطوريات جديدة، ابتداء من القرن الحادي عشر. و في القرن السابع الهجري يحل بجي بولاق، ليكتب قصة السندباد. و تتواصل رحلاته إلى انجلترا و سمرقند و الهند و ألمانيا و اسكتلنـــدا. و في شهر أكتوبر 1921، يبحر إلى بومباي، لكن سفينته تتوقف بساحل إريتيريا.

---

[1] الألف، ص 116.
[2] سورة الرحمن، الآية 26 .
[3] الألف، ص 116.
[4] المبدأ الحواري، ص 126.

هذه الوثبة الزمانية / المكانية التي يوقعها بورخيس، تأتي شرحا تخييليا، و تصويرا استنتاجيا لما لخّصه العطار في وصف بطله الذي يجوب كل الكرة الأرضية؛ فعندما يسأله الحكيم: "كم طفت حول العالم و أثرت من اضطرابات في الدنيا قاطبة؟ (يجيبه) الإسكندر: سخرت نصف العالم و بقي نصف، و أنا ذاهب الآن لاخضاع النصف الآخر."[1] لا يناقض بورخيس مصدره ههنا، لكنه يمطّطه و يفصّله تفصيلا، من خلال رسم خريطة ملموسة لطواف القائد حول العالم.

فلئن كان العطار أوجزها في إشارته إلى إخضاع الإسكندر لنصفي العالم، فإن الكاتب الأرجنتيني، "يفتت"، إن صح القول، هذه الرحلة الطويلة إلى محطات قارية و دولية، معدّدا عدة مدائن حلّ بها بطله، و عدة شخصيات، التقى بها عبر حقب زمنية مختلفة. إنه تعديل هامشي لا ينحرف عن خطاطة النص العطاري، لأنه في الأصل لا يخالفه، بل يوضحه، من خلال إضاءة جغرافية المكان التي بدت معتمة في نص العطار، و من خلال عرض تفصيلات تضاريسية و إقليمية كشرح مفصّل لما ورد عاما و مجملا في رحلة بطل الشاعر الفارسي الذي لخص المكان في عبارة نصفي العالم، لكن بورخيس حوّل النكرة (عالم) إلى معرفة (تسمية عدة أمكنة).

و ما يثير التساؤل، أن تقليد بورخيس لنص العطار، يدفعه أحيانا إلى الإخلال بالترابط المنطقي للأحداث في قصته؛ فرغم أن القائد الروماني يشرب من ماء الحياة، إلا أن القاص يعدمه بآخر النص، محاكاة لمصير بطل العطار. فعندما هبّ لركوب السفينة بساحل "أريتيريا" "جرحت شجرة شائكة ظهر يد(ه) و بدا لـ(ه) الألم غير المعتاد شديدا."[2] عندها أدرك قائلا "أنا فانٍ مرة أخرى، أنا ككل الرجال مرة أخرى."[3] يموت إذن، بعد أن يسترجع ذكرياته كقائد روماني لجيش كبير كان يرابض على ضفاف البحر الأحمر. أما بطل العطار، فيموت بداء المعي في صحراء بابل، بعد أن يفقد الطبل السحري الذي يمنح له العلاج، و يخفق في الوصول إلى ماء الخلود.

و تحيلنا صدمة الفناء التي عايشها بطلا العطار و بورخيس إلى مأساة "جلجامش" أو أوديسا العراق القديم، التي تعد أقدم ملحمة أدبية، إذ يعود تاريخ تدوينها إلى أكثر من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد. فقد خاب أمل جلجامش و عاد يائسا من مغامراته في سبيل الحصول على الخلود، و عايش بألم فناء صديقه "أنكيدو" بعدما شاهد الدود يتساقط من أنفه الذي أصابه التحلل. و يبدو أن بورخيس إقتبس من هذه الملحمة خاتمة قصته، ذلك لأن النصين يتقاطعان في تفاصيل

---

[1] إلهي نامه، ص 144.
[2] الألف، ص 117.
[3] المصدر السابق، ص 118.

كثيرة مثـــل إدراك البطل لنهايته و فنائه مباشرة بعد نزوله من السفينة إلى أحد سواحل اليابسة، و تلقيه لنبـــات شوكي، الذي يعد امتحانا مصيريا لإدراك الفناء و ترقب الموت:

"و كان جلجامش في تلك اللحظة قد رفع مرديه

و قرب السفينة إلى الشاطئ

فأدركه "أوتو نبشتم" و خاطبه قائلا:

لقد جئت يا جلجامش إلى هنا و قد عانيت التعب و العناء

فماذا عساني أمنحك حتى تعود إلى بلادك؟

سأفتح لك يا جلجامش سرا خفيا (...)

يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه

إنه كالورد شوكه يخز يديك كما يفعل الورد

فإذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة..."[1]

غير أن جلجامش السعيد بحصوله على النبات العجيب الذي يطيل العمر، سرعـــان ما ينهـــار حينما تخطف منه حية هذا النبات، فيجلس باكيا منتحبا. أما بطل بورخيس فإنه يدرك نهايته هـــو الآخـــر بمجرد عودته من مغامراته الطويلة و نزوله من السفينة بأحد الموانئ شأنه شأن جلجامش، ليدرك حقيقة فنـــائه حين يجرح نبات شوكي يده و يُسيل الدم منها. من هنا يبدو التناص في قصة "الخالد" لبورخـــيس مركبا من أكثر مصدر، لكن التوافق مع ملحمة جلجامش لا يزيد عن كونه اتفـــاق في تفاصيـــل حدثية عامة. أما التناص مع نص العطار فيأخذ بعدا حدثيا و دلاليا و صوفيا أيضا.

على هذا النحو إذن، يقتفي بورخيس أثر جلجامش هامشيا في تأثيث نهاية قصته، و يحـــتـــذي جوهريا بقصة العطار لا سيما و أنه ينتقي لبطله نفس مصير الإسكندر رغم أنه شرب مـــن مـــاء الحياة، ليوحد بذلك، خطـــابه الأدبي بخطاب الآخر، ضمن أفق صـــوفي مشترك. إن اشتغاله على تفاصيل المغامرة و هندسة الأمكنة التي استغرقت صفحات، لم تحِد به عن البعد الدلالي لنص العطار. لذلك نراه يختم المغامرة بخلاصة تبدو دينية أكثر منها أدبية، و هي حتمية الفناء، لأن الملوك و القادة العظام مآلهم كبقية البشـــر إلى الموت، "أنا فان ... أنا ككل الرجال مرة أخرى". وهي الخلاصـــة التي يركز عليها العطار في معظم قصصه، لا سيما في قصـــة الإسكنـــدر، باعتباره

[1] باقر، طه، ملحمة كلكامش أوديسة العراق الخالدة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، ص 102 و 103.

قائدا فتح أقاليم مختلفة من الأرض، لكن مصيره في الآخر كان الموت، لأن الخلود لا يكون إلا للروح، و هذه هـــي الحكمة التي أراد أن ينقلها الأب الخليفة لابنه في قصة العطار.

2_ موضوعة البحث عن الإله و إعادة كتابة "منطق الطير":

ينتمي كتاب "منطق الطير" للفن المثنوي أيضا مثل "إلهي نامه"، و قد برع فيه العطـــار حـــين وظف الطيور لسرد قصة ذات بعد صوفي، منتقيا اسم "السيمرغ" كجناس مركب للمقـــابلة بين "السيمرغ" الذي هو في الأصل اسم الإله بالفارسية و بين "سي مرغ" الذي يمثل العدد الثلاثين في لغته الأمّ. وقد ذاع صيت هذا الكتاب في ثقافات مختلفـــة، و ارتبط باسم صاحبه دون بقية كتبه الأخرى، كما ترجم إلى عدة لغات.

و للعلم، فإن هذه القصة الشعرية يختلف عدد أبياتها من نسخة إلى أخرى، ففي نسخة "باريس" المؤرخة بعام 1857 يرد 4647 بيتا، أما في ترجمة "اسطنبول" 1962 فيصل فيها عدد الأبيات إلى 4931 بيتا، فيما ينخفض العدد بنسخة "أصفهان" المؤرخة بالتاريخ الهجري 1319 إلى 4703 بيتا. و الملاحظ، أن فكرة (الكل في واحد) تستأثر بحضور ممتلئ في خطاب العطـــار، و تبدو تيمة جوهرية لبعض نصوصه، من ذلك مثلا كتابه الشهير "منطق الطير"، إلى جانب تكرارها في قصص مختلفة في كتبه الأخرى مثل "مصيبة نامه" و "إلهي نامه" و "أسرار نامه" الذي يرد في منظومته بيت "يجمع بين فكرة أن الكل ظل لله، و فكرة الأشياء آثار قوته الخالقة."[1] قائلا "إن وجود كل شيء هو ظل جلالتك، و إن كل شيء آثار قوتك الخالقة."[2]

و في كتابه "منطق الطير" يورد تعبيرا آخر لشرح فلسفة الكل في واحـــد قائلا "بدايـــة أمـــر السيمرغ يا للعجب، أنها مرت مجلوة الطلعة منتصف الليل بديار الصين، فسقطت منها ريشة وسط تلك الديار، فلا جرم أن عمّ الهيجان العالم، و تصور كل شخص شكل تلك الريشة، و من رآها فقد تعلق بها، و تلك الريشة محفوظة الآن في متحف الصين... و لو لم يبد نقش هذه الريشة واضحا للعيـــان، لما عمت الدنيا تلك الغلبة أو ذاك الهيجـــان. آثار الإبداع جميعها نتاج عظمتها، و جميع المخلوقات كلها صورة من ريشتها، و إذا كان وصف الريشة بلا بداية و لا نهاية، فلا يليق أن يقال عنها أكثـــر من ذلك..."[3]

[1] منطق الطير، ص 84.
[2] المرجع السابق،ص 84.
[3] المرجع السابق،ص 187.

إذن، فكل الإبداع في الكون، ينبثق في منظور العطار من مصدر واحد، تنتشر ظلاله في الكلّ. لقد خرج ثلاثون طائرا بحثا عن طائر السيمرغ، و عبروا سبعة أودية، و هي وادي الطلب و وادي العشق و وادي المعرفة، وادي الاستغناء، وادي التوحيد، وادي الحيرة و أخيرا وادي الفقر و الفناء، لكن بعد عناء رحلة طويلة، اكتشفت الطيور الثلاثون أن السيمُرغ لم يكن سوى نفسها، أي سرب الثلاثين طائرا: " ... حيث رأوا أنفسهم السيمرغ بالتمام، و رأوا السيمرغ هو الثلاثون طائرا، فكلما نظـــروا صوب السيمرغ، كان هو نفسه الثلاثين طائرا في ذلك المكان، و كلما نظـــروا إلى أنفسهم، كان الثلاثون طائرا هم ذلك الشيء الآخر، فإذا نظروا إلى كلا الطرفين، كان كل منهما السيمـــرغ بلا زيادة و لا نقصان.. فهذا هو ذاك، و ذاك هو هذا، و ما سمع أحد قط في العالم بمثل هذا".[1]

معنى هذا أن المبحوث عنه كان هو الباحث نفسه، فالسيمرغ هو الثلاثون طائرا، و هو أمر حيَّر الطيور التي يجيئها "الخطاب من الحضرة قائلا بلا لفظ، إن صاحب الحضرة مرآة ساطعة كالشمس، فكل من يقبل عليه يرى نفسه فيه"[2]. و يعكس هذا الكلام سلطة النموذج التمثيلي الذي يتكـــرر لدى العطار، من خلال مقابلته التشبيهية بين الإله الواحد الذي يرمـــز إليه بالشمس المتفـــردة في وجودها و وهجها، و بين الخلق الذي هو "الكل ظل لله"[3].

إن جميع الأشياء في نظر العطار ليس لها إلا الاسم لأنها تفتقد الوجـــود الحقيقي الذي ينفرد به الله وحده، إذ يعبر عن ذلك بقوله "فما هذا العالم أو ذاك إلا الله وحده، و لا وجود إلا له، و إن كان هناك موجود فهو الموجود وحده."[4] و لا يختلف كلام العطار كثيرا عـــما ورد في الخطـــاب الصوفي لابن عربي، بل إن التمثيل التشبيهي يبدو ترجمة أدبية لأفكاره التي ترد مفصّلة في خطاب صوفي حكائي و شعري في آن واحد لدى العطار.

لقد أرادت الطيور التي خرجت للبحث عن السيمرغ أن تجد لها سلطانا و ملكا تخضع لسلطته، يقودهم في هذه المهمة طائر الهدهد الذي يستدل بتجربته مع الحكام من خـــلال معاصـــرته للنبي سليمان و سفره معه في الأرض. لكنها بدل أن تتعرف على الله، انتهت بأن

---

[1] المرجع السابق، ص 421.
[2] المرجع السابق، ص 421.
[3] المرجع السابق، ص 84. و للإشارة، يتكرر تشبيه الإله بالشمس في شعر العطار أكثر من مرة، من ذلك قوله " و لما كنا متلازمين دائما، فأنت كالشمس و نحن كالظل." و يقول في بيت آخر " و أنا في جوارك دواما (هكذا)، فأنت كالشمس و أنا كالطفل." و في المقالة الثالثة عشرة من " منطق الطير" نقرأ "... عندما رفع السيمرغ النقاب، بدا وجهه كالشمس مشرقا، و ألقى بمئات الألوف من ظلال على الأرض، و هناك أدرك البصر ظلا طاهرا، و ما أن نثر ظله على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كل لحظة، فصورة طير العالم جميعها، ما هي إلا ظله..." أنظر على التوالي المرجع السابق، ص 85 و 152 و 212.
[4] المرجع السابق، ص 143.

عرفت نفسها بالله لأنها كانت عاجزة أن تعرف ذاتها بنفسها. لذلك نجد العطار يصف الوادي الأخـــير الذي وصـــل إليه سرب الطيور بوادي الفناء؛ و هي إشارة صوفية لأرقى درجات الرياضة النفسية و لأعلى المقامات، حيث تفنى الطيور في الله ليتحقق لها البقاء في حضرته. و "العطار يريد بذلك أن يقول إن لله وجود في خلقه كما أن للسيمرغ وجود في ظله."[1]

لا يخفي بورخيس إعجابه بهذه القصة الصوفية، إذ نلمس صداها في كثير من جمله الأدبية ، من ذلك مثلا ما نقرأه في قصته "كتابة الإله" قائلا "قد يكون السحر مكتوبا على وجهي و قد أكون أنا نفسي نهاية بحثي."[2] أما في قصته "الإقتراب من المعتصم" فيتمثّل بورخيس نص العطـــار كقـــارئ

و ناقد في آن واحد، و إن كان في البداية يتحفّظ عن ذكـــرها، ثم يجهر بها في آخـــر نصه، مذيلا الصفحة الأخيرة من القصة بهامش طويل يعرض فيه تلخيصا لنص "منطق الطير" كإحالة لقصته مبينا أن "الصلات بين القصيدة (منطق الطير) و بين رواية مير بهادور علي ليست كثيرة"[3]. و كعـــادته فنيا، يحاول أن ينتهي مثلما بدأ، و ذلك بنفي التأثر بهذا النص، و الاستشهاد بعناوين أخرى لطمس مصادره و تحريف إحالاته.

و تجدر الإشارة إلى أن أول تماس يمكن تسجيله بين النصين العطاري و البورخيسي، يتمثل في اشتراكهما في موضوعة واحدة، و هي موضوعة فعل البحث. و هو تقاطع يبدو مركزيا، ذلك أن رحلة البحث التي تدوم زمنا طويلا لدى الطيور، تستغرق عند القاص الأرجنتيني ســـردا طويـــلا و متنوعا، إذ تكاد تجتمع كل نصوص بورخيس في بؤرة البحث عن شيء ما، و هو ما يضفي منذ البداية أجواء المغامرة و الخطر على أحداث القصص، فضلا عن أجواء القلق من خيبة عدم العثـــور على المطلوب. و نعتقد أن الكاتب تأثر كثيرا بموضوعة العطار التي تـــدور حـــول البـــحث عن السيمرغ.

ويمكن تفسير الاهتمام بهذا الموضـــوع لكونه يقترن دائمـــا برغبة الكشف عن سرّ ما، و بإثارة جو غرائبي بحكم الألغاز التي تحيط بالمبحوث عنه، باعتباره دائما مستورا و ينتظر إظهاره و الإعلان عنه. من هنا تبدو جمالية الموضوع مرتبطة بهالة الغموض الذي يلف هذا المطلـــوب الخفـــي الذي تخوض لأجله شخصيات بورخيس القصصية مغامرات لرفع الحجاب عنه. و حسب

[1] المرجع السابق، ص 84.
[2] الألف، ص 125.
[3] المصدر السابق، هامش ص،37.

إحصاء أولي، تبين أن أكثر من ثمانين بالمئة من قصص مجموعة " الألف" تدور أحداثها حول البحث عن شيء ما، نرصدها كالآتي:

- قصة " الاقتراب من المعتصم" بحث عن المعتصم (و هو أمر سنفصله لاحقا).

- "الأطلال الدائرية" رجل يبحث عن صورة رجل آخر في حلمه، إلى أن يلتقي به فيدرك أن كلاهما يحلم بالآخر.

- " مكتبة بابل" البحث فيها متعدد و متفرع، عن كتاب تام، و عن تفكيك شفرة كتاب.

- " الخالد" رجل يبحث عن ماء الحياة.

- " كتابة الإله": البحث عن عبارة سرية كتبها الإله.

- " الانتظار" : قصة رجل فار مختبئ في فندق، يبحث عنه قتلته.

- " حكاية قصر" في آخر القصة نقرأ أن سلف الشاعر يبحثون عن الكلمة التي لخصت كل تفاصيل القصر.

- " الحقير" رجل يروي ما أذنبه بحثا عن التكفير عن خطئه.

- " تقرير برودي" البحث يأخذ شكل تدوين ملاحظات و كتابة تقرير عن مجتمع غريب تعايشه الشخصية القصصية.

و في نصوص أخرى من مجموعة النسخة الفرنسية للألف يتجدد البحث، تارة عن كلمة مثلما نجده في قصة "بحث ابن رشد" أو عن حل لغز ما لجريمة قتل، قصة "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" أو عن شيء يبدو غامضا و معنويا "الظاهر". أما في مجموعة "خيالات" فيتجسد فعل البحث كحدث رئيسي، إما تنقيبا عن مرجع أو مصدر حول مدينة "أوكبار" في قصة "تلون أوكبار أوربيس ترتيوس" أو بحثا عن قاتل في " الموت و البوصلة".

في قصته "الإقتراب من المعتصم"، يبتدئ بورخيس السرد بضمير الغائب، مسنــــدا عنوان هذا النص لرواية كتبها مؤلف هندي وهمي يسميه "مير بهادور علي"، و مستشهدا بنقد ينسبه للمؤرخ البريطاني "فيليب جيدالا" (1889-1944)، الذي علّق على قصة "مير بيهادور" بأنها "مزيج غير مريح "جمع بين قصائد العطار الإسلامية الرمزية، و بين روايات "جون هــــ. واطسون" البوليسيــــة. فيما اكتشف "مستر سيسيل روبرتز" تأثر بهادور في روايته بـــ"ويلكي كــــولنز" و "فريـــد الديــــن العطار".

و يتضح من مقدمة القصة أن القاص الأرجنتيني يصمّم خطـــاطة عمله الأدبي منذ البداية على أرضية النص الفارسي للعطار، دون أن يورد عنوان "منطق الطير"، إذ يرجئه إلى غاية نهاية قصته. هكذا إذن، يغذو كتاب "منطق الطير" مثالا للمقابلة بينه و بين أثـــر أدبي آخر يدّعي بورخيس قراءته لا كتابته، و يعرضه منذ البداية على أنه نص هنـــدي تمت كتابته بتوقيـــع مؤلف وهمي، ينصب له السارد، الذي يطغى عليه صوت بورخيس، "محاكمة أدبية" يدين فيها ثلاث شخصيات قصصية جميعها متخصصة في القانون، و هي الكاتب "بيهادور" المحامي، و طالب القانون القاتل، و ناقد الرواية "جيدالا" الذي يتبين من سيرته المعروضة في قواميس الأعلام أنه رجل قانون و تاريخ في آن واحد.

و توحي هذه الشراكة القانونية التي تجمع بين الشخصيات في القصة برغبة الكاتب في إقامـــة عدالة أخرى "أدبية صوفية"، إن جاز القـــول لإدانة العدالة الوضعية المذنبة في حق الأدب (بيهادور) و حق النقد (جيدالا) و حق الانسان (الطالب). و في حيثيات ترافعه ضد هؤلاء المتهمين، يتخـــذ بورخيس من النص وثيقة إدانة و دفاع عن وجهة نظره النقدية، إذ يحدد ما هو كـــائن في نـــص المعتصم و يشير، في الوقت نفسه، إلى ما كان ينبغـــي أن يكون فيه.

.بمعنى آخر، إن بورخيس يتخذ منذ البداية موقع الناقد لقصة ينسب كتابتها لغيره، مؤسسا نقده على المقارنة بينها و بين عدة نصوص، مثل "سور المدينة" لكبلينغ، و قصيدة "ملكة عبقر" لسبنسر، و موضوع التناسخ أو ما يسمى "إيبور" لدى عالم القبالة اليهودي "إسحـــاق لوريا" و الجزء الرابع من كتاب "التاسوعات" لأفلوطين، إضافة إلى كتاب "منطق الطير" الذي عتّمت الإحالات الأدبية العديدة حضوره. لكن القاص يخفق في حجب أثره لعجـــزه عن كتم صوته، بل إنه يقر منذ بداية القصة بوجـــوده تحت سواد النص، وراء واجهة أحداث القتل و المطاردة، من خلال وصف العمل بأنه يجمع بين "الآلية البوليسية... و "تياره التحتي" الصوفي."[1]

و كما سبقت الإشارة لمضمون هذه القصة فإنها تتحدث عن طبعتين مختلفتين لرواية بوليســـية كتبها "بهادور"، إحداهما بعنوان "الإقتراب من المعتصم" نشرت عام 1932، و الثانية موســـومة بـــ "محادثة مع رجل يدعى المعتصـــم" طبعت عام 1934. أما أحداث الرواية، كما يوجـــزها السارد في القصة، فتدور حول جريمة قتل شخص لا يعرف دينه و لا هويته، ترتكب وسط صخب و عنف بين المسلمين و الهندوس، في ليلة العاشر من محرم. و وسط هذا الصخب، يتورط

[1] الألف، ص 31.

طـــالب، يكفر بدين آبائه الإسلامي، بارتكاب جريمة قتل أخرى، أو يعتقد أنه قتل، شخصا مجهـــول الهوية و العقيدة، لتبدأ بعد ذلك، عملية فراره من رجال الشرطة.

يتقاطع النصان "الإقتراب من المعتصم" و "منطق الطير" في بؤرة مشتركة تتمثل في مهمة البحث عن شيء مجهول، فقد خرج ثلاثـــون طائرا في نص العطـــار بحثا عن "طائر وهمي لا وجود له في الكون –حسب وصف الدكتـــور "بديع محمد جمعة"– ينسبه الشاعر الفارسي لبلاد الصين. أما بطل بورخيس فيفر من قبضة الشرطة، ثم فجأة يتحـــول إلى البحث عن شخص مجهـــول يدعى المعتصم رأى انعكاس سموه و مهابته و شفافيته في وجه رجـــل حقير على حد تعبير الســـارد في القصة.

كما يتقاطع النصان في الجانب الألوهي و القدسي الذي يضفيه الساردان عـــلى الموضـــوع المبحوث عنه، إذ تجسُّد الطيور دور المريد الذي يرشده شيخ الطريـــق(ة) أي الهدهد بحثا عن ملك السيمرغ أي الإله. أما المعتصم الذي يبحث عنه بطل بورخيس فقد لاح له أثره من انعكاس بسيط تحول إلى "سطوعات متنوعة و متنامية للعقل، للخيال، للخير، و كلما تعرف من ســـألهم علـــى المعتصم عن قرب اطرد جانبه الإلهي..."[1]

و في إطار الكتابة بالمماثلة مع نص العطار يعمد بورخيس إلى ذكر إشارات تلمـــح لمصدره مع "سبق الإصرار و الترصد"، فلا يتوانى عن تعداد أصول فارسية لبطله الهندي، إذ يرد في نصـــه أن "السلف السابق على المعتصم مباشرة هو صاحب مكتبة فارسي عظيـــم الأدب و السعادة؛ و يسبق صاحب المكتبة ذاك قديس...".[2] إنها لعبته المفضلة في تأكيد مصدره و نفيه في آن واحد، من خلال الجمع بين صاحب مكتبة فارسي و بين قديس. و قد تكون صفة القديس، ههنا تضليلا آخر يمارسه على المرجعية الدينية الإسلامية لمصدره أو لربما، أنه يمارس إخبارا عنه من خلال عـــرض الصفـــة النقيض.

و احتذاء بحيرة الطيـــور التي لا تعرف الملك/الإله الذي تبحث عنه، يصور بورخيس حيرة بطله الهندي الذي لا يعرف وجه المعتصم الذي يطلبه، إذ "تواجهه تفاصيل كدرة: يهودي زنجـــي من كوتشـــين يتحدث عن المعتصـــم و يقول إن بشرته داكنة؛ مسيحـــي يراه فوق برج و ذراعـــاه

[1] الألف، ص 34.
[2] المصدر السابق، ص 34.

مفتوحتان؛ راهب لاما أحمر يتذكره جالسا "مثل تلك الصورة من زبد الثور التي شكلتها و عبدتها في دير تشيلهونبو." "[1]

المعتصم إذن ليس رجلا، بل هو إله واحد، و إن اختلفت الديانات اليهودية و المسيحية و البوذية في عبادته، و هو ما يعبر عنه سارد بورخيس حين ينهـــج طريقة العطـــار و يوحّـــد الكل، جامعا التفاصيل التي عدّدها في إله "مشترك"، قائلا "و تشير تلك التصريحات إلى صورة إله واحد تصوغها الاختلافات الإنسانية."[2] و تجدر الإشارة إلى أن القول بوحدة محتوى الأديان و التقاء جميع المسالك أو العبادات في قمة واحدة،كان قد نادى بها الشيخ ابن عربي في أبياته الشهيرة في كتابه "ترجمـــان الأشواق" إذ يقول:

لقد صار قلبي قابلا كل صـــورة فمرعى لغزلان و ديـــر لرهبـــان

و بيت لأوثان و كعبة طـــائف و ألواح توراة و مصحف قـــرآن

أدين بدين الحب أنّى توجـــهت ركـــائبه، فالحب ديني و إيمـــاني[3]

كما نادى بهذه الفكرة المتصوف الأفغاني الأصل "جلال الدين الرومي"، إذ يرد قوله:

" فاليهودي و المشرك و المسيحي و المجوسي، صاروا جميعا في لون واحد، من "تأثير" ذلك العظيم.

و مئات الآلاف من الظلال القصيرة و الممتدة، صارت واحدة في نولا شمس السر تلك!!

فلا طول بقى، و لا قصر، و لا عرض، فإن تنوع الظلال رهن بالشمس."[4]

المبحوث عنه إذن هو إله، أو على الأقل الطريق إلى إله، و يرمز إليه القاص باسم خليفة مسلم، و هو جزم آخر يقدمه بورخيس على مصدره، فكأن إعادة كتابته لنص العطـــار أخلصت الولاء شكلا و مضمونا لموضوعـــة الشاعر الفارســـي، فإن تباينت جزئيـــا التفاصيـــل فيما تعلق بالمكان و الزمان و أبطال الرواية إلا أن ذلك لم يمنع الاتفاق على موضوع واحـــد، و هو البـــحث عن الإله.

و يبدو أن فكرة " الكل في واحد" تهيمـــن على بورخيس كنوع من العـــدوى الموضوعـــاتية، فيحاول تضخيم فعل البحث، و مضاعفة عدد المجندين له، بما يوازي سرب أنواع الطيور المختلفة، و ذلك من خلال إشراك الكل في هذه المهمة، مع تصور سلسلة من الباحثين تمتد من المبحـــوث عنه، أي الله إلى أشخاص آخرين في متوالية لا تنتهي في الزمن، و يتضح هذا بقول السارد "فرض

---

[1] المصدر السابق، ص 35.
[2] المصدر السابق، ص 35.
[3] نقلا عن: ثلاثة حكماء مسلمين، ص 153.
[4] المثنوي، الجزء السادس، ص 179.

أن القادر أيضا يبحث عن أحـــد و هذا الأحد عن أحد أعلى (أو على الأقل لا غنى عنه و مساوٍ له) و هكذا حتى "نهاية" ـ أو على الأحرى، حتى لا نهاية ـ الزمن أو في شكل دوري."[1]

كما لا يتوانى بورخيس أيضا، عن محاكاة البعد الصـــوفي لنص العطار، أثناء تعليقه على رواية الكاتب الهنـــدي الوهمي، واصفا ملامح شخصية المعتصـــم التي وردت في طبعـــة 1932، بأنها تنطوي "على شيء من الرمز، لكن لا تغيب عنه ملامح مزاجية، شخصية...أما في طبعة 1934 ... فتتدهور الرواية إلى التمثيل الكنائي: المعتصـــم هو شعار الله و المسارات الدقيقة للبطـــل هي بشكل ما إنجازات النفس صوب الإرتقاء الصوفي."[2] هكذا إذن يكاد بورخيس يقدم قـــراءة مباشرة لنص "منطق الطير" و ليس لرواية وهمية هندية، فالسيمرغ هو شعار الله، و في سبيله قطع سرب الطيور مسارات طويلة و صعبة بغية " الإرتقاء الصوفي".

لقد قرأ بورخيس رحلة الطيور صوب السيمُرغ بأنها رحلة تطهيرية نحو بلوغ الصفاء الروحـــي الذي وصفه بالإرتقاء الصـــوفي. و نحسب أنه أعاد كتابة النص استيحـــاء من المصـــدر الفارسي و توافقا معه في آن واحد. لهذا، جعل بطل قصته "الطالب الهندي" يرتكب جريمة ثم يتحول فراره إلى البحث عن المعتصم، و يرمز اسم المعتصـــم إلى بحث المذنب عن العصمـــة من الزلل و الخطأ، علما أن بورخيس يعي جيدا دلالة هذا الاسم و هوية شخصية المعتصـــم التي يصفها مثلما وردت في كتب التاريخ العربي: "المعتصـــم (لقب ثامن الخلفاء العباسيين الذي انتصـــر في ثمـــاني معارك و أنجب ثمانية ذكور و ثمـــاني إناث، و ترك ثمانية آلاف عبد، و حكم ثمانية أعـــوام و ثماني ليالٍ و ثمانية أيام) مشتق من اعتصم أي التجـــأ و امتنع."[3]

معنى هذا، أن اسم المعتصم لم يورده بورخيس اعتباطا، و إنما انتقاه بحـــرص نظرا لما يحمله من حمولة دلالية تنسجم و موضوعة القصة المستوحاة من النص الصوفي الفارســـي. فشأنه شأن طيور العطار، كلاهما يبحث عن ملك أو سلطان، و قد اختار بورخيس أن يبحث بطله عن خليفة مسلم، ذلك لأن بلوغ المعتصم، أو بالأحرى العصمة معناه بلوغ "الإرتقاء الصوفي" مثلما تحقـــق لســـرب الطيور.

---

[1] المصدر السابق، ص 35 و 36.
[2] المصدر السابق، ص 35.
[3] المصدر السابق، ص 36. في النسخة الفرنسية :
« …veut dire étymologiquement le Chercheur de Soutien. » voir Fictions, p38.

إن القصة توحي بانتمائها لما سماه "بول ريكور" بـــ "نصوص أدب التوبة الذي عـــبرت فيـــه مجموعات المؤمنين عن الإعتراف بالشر"[1]. و لعل خوض بطل بورخيس لرحلة طويلة نحو التوبـــة، جاء ضمنيا كنوع من الإعتراف بجرمه، وما المصاعب التي تلقاها في بحثه إلا ترويضا للنفـــس التي تطلب التطهر و العصمة و الصفاء، صنو العذابات التي كابدتها الطيور في رحلتها نحو السيمـــرغ. و للإشارة، فإن بورخيس يكرر في كل مرة الفصل التاسع عشر من رواية المعتصم، و عند مراجعة الفصل التاسع عشر من "منطق الطير"، وجدنا أن الشاعر الفارسي يفرده بشكل خاص للتوبة، و قد جاء فيه:

"قال له آخر (أي طائر آخر قال للهدهد): لقد ارتكبت العديد من الآثام، فكيف يستطيـــع شخص السلوك بهذه الآثام، و بما أن الذبابة ملوثة بلا ريب، فكيف تليق بالسيمرغ في جبل قاف؟ و إذا أبعد إنسان عن الطريق عنوة؛ فكيف يستطيع التقرب من السلطان؟

قال (الهدهد) : لا تكن يائسا أيها الغافل، بل اطلب اللطف منه، فهو دائـــم النوال، فإن تلق ترسك بسهولة و سرعة، تزدد أمورك تعقيدا، يا من تعيش في غفلة. و إذا لم يحظ التائب بالقبول، فكيف يغدق الله عليه نعمائه كل ليل، فإن كنت قد أذنبت، فباب التوبة مفتوح، فاطلب التوبـــة، فلن يغلق هذا الباب. و إن تقبل في هذا الطريق صادقا و لو للحظة، تفتح أمامك مئات الفتـــوح على الدوام."[2]

إن هذا الطائر المذنب لا يختلف عن الطالب الهنـــدي الذي قتل نفسا، فكلاهما لا يمنعه ذنبه من سلك الطـــريق نحو السلطان (الله ـــ المعتصم). و من ثمة تتحول المحاكاة إلى إقتداء حـــرفي بنص العطار، و إعادة رسم ملامحه الكبرى. فلئن كانت طيـــور العطار قد مارست اجتهادا نفسيا قاسيا في "طريقها إلى الله"، باجتيازها لسبعة أودية حتى هلك منها الآلاف، و لم يتبق سوى ثلاثون طائرا، فإن بطل بورخيس في طلبه للمعتصـــم، يقطع هو الآخر في ارتحاله "جغرافية هندوستـــان الرحيبة" و يتحـــول بحثه إلى رحلة دورانية لا تنتهي.

كما تمتد المحـــاكاة إلى كتابة خاتمة للقصة صنو خاتمة العطار أيضا. ففي "نهاية الأعوام، يبلـــغ الطالب رواقا "في نهايته باب و حصيرة رخيصة ذات خرز و خلفها سطوع". يصفق الطالب بيديه

[1] صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة د. منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص 486.
[2] منطق الطير، ص 257.

المرة تلو المرة و يسأل عن المعتصم، فيدعوه صوت- صوت المعتصم الذي لا يصدق - إلى الدخول. يزيح الطالب الستار و يتقدم. عند هذه النقطة تنتهي الرواية."[1]

نحسب أن بورخيس يظهر ههنا كقارئ يعيد بامتياز كتابة ما قرأه، أكثر مما يظهر ككـــاتب ينسب نصه لنفسه. ذلك أنه منذ البداية أسند قصته لكاتب وهمـــي. و لعل في هذا، ما يبرر وعيه بأنه لا ينجز نصا، و إنما ينسخ عملا جاهزا، لكن بتفاصيـــل مختلفة قليلا. وقد يكون قد لّمـــح إلى ذاته عبر شخصيته القصصية حين قال إن " مير بهادور علي ... غير قادر على تجنب أكثر إغراءات الفن ابتذالا : أن يكون عبقريا."[2] كإشارة إلى أن روايته التي يعلق عليها لم تكن نتاج أفكاره و إنما هي حاصل إعادة كتابة نص آخر، و إن كان يصمت إزاءه.

غير أن هذا الصمت يفيض تعبيرا، لا سيما و أن سلطة النموذج الذي يكتب بورخيـــس في ضوئه تُسيِّر نصه تلقائيا نحو مصدره الذي يقتفي أثره في بناء قصته. و لعل خاتمة الرواية التي تنقلها القصة دليل آخر على هيمنة هذا النموذج. ففي نص العطار، تنتهي الطيور بألاّ ترى المبحوث عنه، بل ترى نفسها فقط و قد انعكست في مرآة المطلوب الذي قطعت من أجله مسافات. و منه يـــرد خطاب بلا لفظ، على حدّ قول العطار ليجيبهم عن حيرتهم.

كذلك يعرض بورخيس المعتصم كصوت بلا صورة و قد أذن للفتى بالدخول، دون أن نعلم إن كان قد رآه أم لا. و هو ما يجعل النص أمام نهاية مفتوحة. كما تتكرر موضوعة المبحوث عنه الذي يؤول إلى الباحث نفسه كذلك في قصة "كتابة الإله" حيث تسعى الشخصية الرئيســية إلى استكشاف عبارة الإله السرية، لكن الشك يراودها و يلازمها: "قد يكون السحر مكتوبـــا على وجهي، و قد أكون أنا نفسي نهاية بحثي."[3] مثلما حدث لسرب السيمرغ تماما.

هذا من جانب، من جانب آخر يلاحظ أن القاص الأرجنتيني لا يتردد في توظيف لغة التصوف الإسلامي بحرفيتها، مقتبسا من العطار مقام الرحلة الأخيرة للطيـــور بوادي الفقر و الفناء، و ذلك عندما يصف بلوغ شخصيته القصصية لحالة الفقر الذي يليه الفناء، من خلال رمـــزية المكان الذي وجد به "حصيرة رخيصة ذات خرز و خلفها سطوع". و توحي كلمة سطوع هنا بإشراق إشعاع الفناء و بلوغ الكمال و الخلاص بعد بلوغ النهاية و التحرر من المجاهدة و تلاشي ظلمة

[1] الألف، ص 34 و 35.
[2] المصدر السابق، ص 36.
[3] المصدر السابق، ص 125.

السالك و ذنوبه. ذلك لأن الفقر في لغة التصوف يقتـــرن دائـــما بالفناء و باجتهادات النفس لـــ "نفض اليد من الدنيا" حتى لا تشاهد سواه" (أي الله)، على حدّ قول "الشيخ أبو مدين المغربي"[1].

و للعلم فإن اقتران الوصول إلى باب المعتصم بفناء الشخصية في هذه المحطة قد ورد بنفس مفردات اللغة لدى ابن عربي عند شرحه للفناء بقوله هو " أن تفنى عن المخالفات فلا تخطر لك ببال عصمة وحفظاً إلهياً ... "[2] مضيفا أن "النوع الثاني من الفناء: فهو الفناء عن أفعال العباد بقيام الله على ذلك من قوله: "أفمن هو قائم على كل نفس بما كسبت." فيرون الفعل لله من خلف حجب الأكوان التي هي محل ظهور الأفعال فيها...".[3] و يتضح من هذا الشرح جمعه بين مقام السالك (الفناء) و بين العصمة التي تحولت إلى اسم المعتصم لدى بورخيس، ثم بين فناء الأفعال من خلال رؤية فعله من وراء الحجب، و التي يقابلها عند بورخيس نهاية رحلة بطله و وصوله إلى الستار (الحجاب) الذي يصدر من ورائه صوت المعتصم.

و بذكـــاء فني، يعيد بورخيس تصوير مشهد الوصول بنفس التفاصيل التي يذكرها العطـــار، فبينما يشبه هذا الأخير فعل الوصـــول بأنه رفع للحجب، بقوله "و لأنكم وصلتم هنا ثـــلاثين طائـــرا، فقد بدوتم في هذه المرآة ثلاثين طائرا و إذا حضر أربعون أو خمسون طائرا فإنهم يرفعون الحجب عن أنفسهم. و إن تـــردوا إلى هنا أكثر عـــددا، فإنكم ترون أنفســـكم، و ها قد رأيتم أنفسكم."[4] يختار بورخيس إنهاء قصته بوقوف بطله على الباب و بإزاحة الستار (الحجاب) للولوج إلى المعتصم.

يتماس النصان إذن لغة و مشهدا، فعلى مستوى اللغة يوظف بورخيس ألفاظا تتجاوز الـــمعنى الأدبي، ذلك لأن كلمة حجاب هي مصطلح صوفي يُقصد به ما يحول بين الطالب و مطلـــوبه، أو بتعبير ابن عربي" هو كل ما ستر مطلوبك عن عينك".[5] و هـــو وصف و إن اتفق مع نهاية "منطق الطير" إلا أنه يذكرنا أيضا، بتعريف شيخ مرسية للحجاب نفسه، الذي يصفه بأنه

---

[1] يرد مفهوم الفقر في لغة التصوف بمعنى الإفتقار إلى الله، و الاستغناء عن الدنيا، فلا يفتقر الانسان إلى من هو مثله، بل إلى الله وحده، و قد وردت تفسيرات متعددة لدى أقطاب التصوف لهذه الكلمة، انظر موسوعة الكسنزان، الجزء الخاص بحرفي الغين و الفاء، ص 400 إلى 464.

[2] الفتوحات المكية الجزء الثاني، نقلا عن: موسوعة الكسنزان، الجزء 17 الخاص بحرف الفاء، ص 534.

[3] المرجع السابق، ص 534.

[4] منطق الطير، ص 422. كما ورد لدى " جلال الدين الرومي" قصة قريبة من خاتمة " الإقتراب من المعتصم" لبورخيس ورد فيها أن شيخا قصد بلاد الهند لزيارة أحد الأولياء الصالحين. لكنه عندما وصل إلى باب زاوية الشيخ بتبريز، جاءه صوت من داخل الزاوية، " أن ارجع! فيما يتصل بك، النفع هو أن تكون قد وصلتَ إلى الباب. فإذا ما رأيتَ الشيخَ، فإن ذلك يضرك." انظر كتاب " فيه ما فيه" ترجمه عن الفارسية عيسى علي عاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، 2001، ص321.

[5] المرجع السابق، ص 170.

"الوقـــوف خلف الباب" [1]، و هي الهيئة نفسها التي يظهر بها بطـــل القاص الأرجنتيني الذي تُفضي به رحلة البحث إلى الوقوف على عتبة باب المعتصم.

إذن، فبورخيس لا يسرد قصة بوليسية عادية، بل يعيد إنتـــاج خطـــاب صوفي، متخذا مـــن جريمة القتل مبررا لتوبة بطله، و مستثمـــرا إياها، في نفس الوقت، كخدعـــة أدبية للتمويه عـــن مصدره بإضفاء أجواء مطاردة بوليسية، دون أن نلمح أثرا لتعقب القاتل. فقد أنهى الكاتب قصته بخاتمة صوفية إســـلامية، بدءا من توظيفه للحجاب، و وصولا إلى تقنية حبك الخاتمة الصامتة، إذ عمد بورخيس إلى إزالة الستـــار على القصة بإزاحة الطالب للحجـــاب، دون أن يطلعنا على ما يمكن أن يتبادله الطالب مع المعتصم، متخذا من الوصول نهاية خرساء مفتوحـــة، باعتبار أن رحلة البحث كانت هي ملء الكلام، و قد نضب بفعل الوصول إلى المطلوب. وهو ما تجسّد سلفا، في نص العطار، الذي يعبر عن ذلك بقوله :

" كنت أتكلم، ما داموا يسلكون، و لكن ما أن وصلوا، حتى لم يعد للقـــول بداية و لا نهاية، فلا جرم أن نضب معين الكلام هنا، حيث فنى السالك و المرشد و الطريق.."[2]

إنه موقف آخر يحـــاكيه بورخيس، و هو ما يجعلنا نتساءل جديا عن دوافـــع اختيار بورخيـــس لـــ"طالب" بدل شخص آخر، فهل كان يدرك معـــنى هذه اللفظة في اللغـــة العربية و في لغـــة المتصوفة، حتى يحقق لقصته كل عناصر الموقف الصوفي، بدءا من الخروج في طلب المعتصـــم، إلى سلك الطريق، و رفع الحجب، و أخيرا الوصول الذي يعدم الكلام ؟

و يمكن تمثيل التوافقات بين نصي بورخيس و العطار كالآتي:

نص العطـــار	نص بورخيس
طيور مذنبة و عاصية و غافلة.	طالب كافر بملة آبائه و مذنب بجريمة قتل.
الخروج في الأرض فرارا من الذنوب و المعاصي المرتكبة.	الخروج في الأرض فرارا من الشرطة و هربا من تبعة الجريمة المرتكبة.
السعي طلبا و بحثا عن ملك.	السعي طلبا و بحثا عن المعتصم.

1 نقلا عن موسوعة الكسنزاني، الجزء الخاص بحرف الحاء، ص، 170.
و للإشارة، يعرف الشيخ "سعيد بن أبي الخير الحجاب _ بين العبد والله بأنه هو ليس السماء والأرض ، وليس العرش والكرسي ، وإنما هو ظنك وأنانيتك ، فانتزعهما لتصل إلى الله ، أما الشيخ أبو حامد الغزالي فيرى بأن الحجب هي الطرق الموصلة إلى الله. انظر المرجع السابق، ص 170 و ما تلاها.

[2] منطق الطير، ص 422.

قطع سبعة أودية.	قطع جغرافية هندوستان.
بعد مكابدة و هلا ك عدة طيور.	بعد مرور الأعوام و معايشة عدة أحداث.
الوصول لملك السيمرغ (الإله).	الوصول إلى باب الخليفة المعتصم.
عند الوصول تسأل الطيور "صاحب الحضرة بلا حروف سؤالا". و يجيئهم الخطاب بلا لفظ.	عند الوصول يصفق عند باب المعتصم طلبا لإذن الدخول.
رفع الحجاب.	إزاحة الستار.
صوت و لا صورة، عدم رؤية الإله	صوت و لا صورة، عدم رؤية المعتصم.
لقاء بدون كلام يجمع بين السيمرغ و الإله.	لقاء بدون كلام يجمع بين البطل و المعتصم.

(الجدول رقم 1)

و نخلص مما تقدم، أن تشبّع ذاكرة بورخيس بالنص الصوفي الإسلامي أفضى إلى تفريغ المقروء في نصوص مختلفة، تمتزج فيها خيالات متنوعة كأجواء هندوستان و ديانات الهندوس، إضافة إلى أجواء اللصوصية و القتلة. لكن القاص يوظف كل هذه التنويعات لخدمة موضوعة جوهرية تنفرد باهتمام خاص في مشروع كتابته، رغم محاولاته لطمس مصادره، من خلال نفيها أو دسّها ضمن سلسلـــة من العناوين الأدبية.

فعلى سبيل المثال، يستشهد بورخيس في قصته بقصيدة سبنســـر الرمزية "ملكة عبقر"للدلالة على التشابهات بينها و بين رواية "الإقتراب من المعتصم"، باعتبار أن بطلة "سبنسر" المدعوة "جلوريانا" لم تظهر في العمـــل الأدبي أبدا، مثلما لم يظهر المعتصم إطلاقا. و هذا يدل على غزارة مقروءات بورخيس التي يوظفها تارة للاستدلال على عمله، و يستشهد بها تارة أخرى للتعتيم على مصادره، غير أن نصه المثقل بالمحاكاة الحرفية للمشهد و المصطلح الصـــوفيين يحيلان عفويا للمصدر المنتشر في بياض نصه و سواده معا.

"فغص داخل بحر صدرك لحظة، لتتعرف على عالم مجهول داخل نفسك
ولأن قلبك يحتوي على مئات من العوالم الخفية، فمتى تستطيع عيناك أن تراها"
فريد الدين العطار

3_ موضوعة الزمن بين حدي الظاهر و الباطن:

يقول الشاعر الإغريقي "هوميروس" :

"و الحكيم الحكيم، لن يجد راحة فيما يزول و يفنى!
و لن يجد سعادة في شيء ينال منه الزمان..
لقد ولدت الروح من السماء..
فهي دائما تحنّ إلى السماء.."[1]

تتوق الروح إذن بفطرتها للعالم الآخر، أما بورخيس فيحنّ إلى ألاّ يكـــون، إلى أن يفنى و يصير عدما. هذا الحنـــين الغريب قد تبرره العزلة الطويلة التي عاش فيها، كحبيـــس لسجنين و هما العمى و البيت الخالي من الوالدين و الزوج و الأولاد. لكن هذا الشعـــور المثقـــل بالوحدة قد تكون غذته أيضا، في اعتقادنا، كتب التصوف الإسلامي التي قرأها و التي تصور الفناء كنوع من الخلود و البقاء الممتلئ بدل الوجـــود المهمش و الحضـــور المعطل. و لا يعني هذا أن بورخيس تبنّى عقائديا السلوك الصوفي الإسلامي لكن نحسب أنه تبنّاه أدبيا كنوع من الإنمحاء المخَلّص بالكلمات. و يمكن تبيـــان ذلك بقوله مثلا في قصة "كتابة الإله":

- " فمن يبصر الكون، من يبصر تصاريف الكون المحرقة، ليس بوسعه أن يفكر في إنســـان، و لا في سعادته المبتذلة أو محنه، و إن كان هذا الانسان هو نفسه. ذلك الرجل "كان هو" و الآن لا يهمـــه أمره. كيف يمكن أن يهتم لمصير ذلك الآخر؛ كيف له أن يهتم بأمة ذلك الى آخر إذا كان هـــو الآن لا أحد. لذا لا أنطق بالصيغة، لذا أدع الأيام تنساني، راقدا في الظلام."[2]

فكأن ظلام البصر لم يعد كافيا ليواريه عن الناس بل صار ينشد ظلاما آخر، كحجاب أكثر سمكا لكي لا يبين. إن التحول إلى "لا أحد" ليس إعداما للهوية بل للكينونة، إنه موقف حاصـــل لتلقـــي تجارب مختلفة و لتلقي خاص للخطاب الصوفي الإسلامي الذي يرتقي فيه الفاني إلى أعلى المقامات،

---

[1] محمود عبد القادر، رحلة إلى الدار الآخرة مع المعري و دانتي مركز الكتاب للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 5.
[2] الألف، ص 128.

و هو ما يكون بورخيس قرأه و تمثّله أدبيا. لكن الفناء عنده لا يتحـــقق برؤية الإله مثلمـــا حـــدث للسيمرغ، الثلاثين طائرا، بل تمّ برؤية الكون، و هو الترادف الذي يشتغل عليه في خطـــابه الأدبي رغم أنه يشرح الكون دائما بمعنى ألوهي لا مادي.

و من ثمة، فإن هذا التحريف الجزئي لا يتطور إلى إختلاف بل إلى رجوع وَفيٍّ للمصدر، حيث أنه يفسر الفناء تفسيرا صوفيا إسلاميـــا. موظفا إياه توظيف اكتشاف لا توظيف اقتناع، إذ يرد قوله "فالجســـد حيوان مستأنس و أليف و تكفيه كل شهر صدقة بضع ساعات من الرقاد و قليل من الماء و قطعة لحم. فلا يحاولن أحد أن يهوي بنا إلى درك الزهاد."[1] إن الكلام ههنا، يوحـــي بالإخبار عن الإدراك بالشيء، و ليس باعتماد طريقة الزهاد، فهي تبدو مرفوضة لدى بورخيس، لأنها توقع بالإنسان في درك المنازل.

3_ 1 الزمن التراجعي، من المستقبل إلى الماضي:

يمكن القول، إن هذا الطموح بالفناء و التحول إلى عدم، المقترن عند القاص بالراحة، يوحي برغبة التواجد خارج الزمن المادي، للإرتقـــاء إلى زمن معنوي، أو بالأحرى إلى اللازمن. و هي موضوعة تبدو متكررة بأنماط مختلفة في الخطاب الأدبي البورخيسي. لكنها تتجلى في أقوى صورها في قصة "حديقة الطرق المتشعبة". و هذا لا يعني انعـــدامها في النصوص الأخرى التي سنذكـــرها بالاستشهاد. علما أن تمثيل الزمن لديه يتخذ أحيانا شكلا تراجعيا لا تعـــاقبيا.

و يستوحي القاص هذه الفكرة حسب إحالاته من كتاب" السياسي" لأفلاطون Platon (427-428 ق.م/ 347-348 ق.م)

حيث يرد فيه أن أحد المحدثين يصف "تراجع "أبناء الأرض" أو " السكان الأصليين" الخاضعين لتأثير دوران عكسي للكون، فينتقلون من مرحلة النضج إلى الطفولة و من الطفولة إلى الفناء و العدم. و أيضا نيوبومبوس، في ؟ يتحدث عن بعض الفاكهة الشمالية التي تسبب لمن يأكلهـــا نفس الأعـــراض التراجعية..."[2]

و رغم أن هذا التراجع الزمني يحيلنا تلقائيا إلى ما جاء في القرآن الكريم[3] عن تبدل أطوار الخلق من ضعف إلى قوة، ثم من قوة إلى ضعف، حيث يتقدم العمر بالإنسان متراجعا بقوته إلى

---

[1] الألف، ص 115 و 116.
[2] قصة " دراسات لأعمال هربرت كوين"، المصدر السابق،هامش، ص 53.
[3] يقول الله تعالى في كتابه العزيز " الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا و شيبة يخلق ما يشاء و هو العليم القدير." الآية 54 من سورة الروم.

الخلف، إلا أن بورخيس لا يستشهـــد بهذا المثال. لكنه يذكـــره ضمنيا بدون إحالة إليه، من خلال نص روائي بعنوان "مارس أبريل" يتخذ منه الكاتب موضــوعا لقصته "دراسات لأعمـــال هـــربرت كوين"، مطبقا عليه عدة إمكانات للتمثيل الزمني، إذ نقرأ في هذه القصة "أما مقـــدمة كـــوين فتفضل استدعـــاء ذلك العالم المقلـــوب عند برادلي، حيث يسبق الموت الميـــلاد؛ و الندبة الجرح و الجرح الطعنة..."[1] و تبعا لعنوان هذه الرواية التي تقدم زمنا عكسيا حيث يتقدم الشهر الرابع عن الشهر الثالث (أبريل مارس) فإن فصولها هي الأخرى تستعرض الأحداث وفق زمن تراجعي أيضا.

تروي الفصول وقائع متسلسلة وفق خط زمني عكسي (يوم أول، يوم يسبقه، و هكـــذا). فكأن القاص يدحرج الماضي إلى الخلف كي يتقدم عليه الحاضر، كنوع من التعجّل لقراءة غيب الحدث الروائي. و كعادته، يستشهد بورخيس بأكثر من نموذج وظف تقنية الزمن التراجعي مثل "برادلي" و "أفلاطون" و "نيوبومبوس"، و إن كان هو نفسه يوظفها أيضا في سرد قصـــة كتابة "هربرت كوين" لروايته، مبتدئا بخبر وفاته الذي قرأه في الصحف، ثم ينتقل إلى ماضيه و مؤلفاته التي يصفها بالكتب التجريبية.

و في قصة "مكتبة بابل" يستثمر القاص تقنية الخط التراجـــعي أيضا، و ذلك حـــين يقـــترح "أحدهم منهجا تراجعيا: لتحديد مكان الكتاب "أ"، يجب، أولا، أن نبحث في الكتاب "ب" عما يشير إلى مكان كتاب "أ"؛ و لتحديد مكان الكتاب "ب" يجب أن نبحث في الكتاب "ج"، و هكذا إلى ما لانهاية...".[2] أما في قصصه الأخرى، فيلاحظ أن بورخيس يعمد كثيرا إلى توظيـــف زمـــن مطلق غير محدد، مشيرا بوعي إلى لا جدوى تحديده.

و تبين هذه العينة من الاستشهادات نموذجـــا لتمثيله الزمني :

في قصة "الأطلال الدائرية"

- "لم يره أحد يهبط في ليلة النَفْس الواحدة، لم ير أحد زورق الخيزران يغوص في الحمأ المقدس" ص (41).

- "في مساء أحد الأيام ..." 43

- "بعد وقت يفضل بعض رواة قصته أن يحسبوه بالأعوام بينما يفضل بعض آخر حسابه بأنصاف العقود..." ص (46).

---

[1] الألف، ص 53.
[2] المصدر السابق، ص 68.

في قصة "حديقة الطرق المتشعبة" :

- "قبل أن تغرب شمس ذلك النهار كان ينتظرني نفس المصير" ص (73 و 74).

في قصة "الخالد" :

- "جعلت تموت الأيام، و مع الأيام الأعوام. " ص(113)

في قصة "كتابة الإله":

"فقدت عدد السنين التي قضيتها راقدا في الظلام؛" ص (123)

"في أحد الأيام أو الليالي – أي فارق هنالك بين أيامي و ليالي؟" ص (126)

في قصة "الانتظار":

-"في إحدى الليالي" أو" في ليلة أخرى" أو في " صباح يوم كدر من شهر يوليه" أو "في أيام بعيدة - ليست بعيدة في حساب الزمن بل لأن حدثين أو ثلاثة من الأحداث الفاصلة وقعت فيها _" ص (133 - 135).

في قصة "الألف":

"في ذلك الصباح المتوهج من شهر فبراير" ص (139).

في قصة "حكاية قصر":

- "في ذلك اليوم" و "في صباح أحد الايام" ص (161).

في قصة " تقرير برودي":

"و في صباح أحد أيام الربيع، عند طلوع النهار، باغتنا البشر القردة.." ص (182).

في قصة "البرلمان":

- "ليس للتواريخ المحددة أهمية، لنذكر فقط أنني قدمت من مدينة سانتافِه، مسقط رأسي، في عام 1899". ص (201).

-"كنت اعتدت ألا أحسب حساب الأيام عندما قال لي دون اليخاندرو في نهاية يوم كبقية الأيام...". ص (212).

و يلاحظ من خلال هذه العينات الزمنية أن بورخيس يتفادى تحديد الفترة أو التاريخ الذي يؤطر حدثه القصصي، و يفضل أن يكون فضفاضا لا يقاس باسم اليوم أو الشهر أو السنة، بل نجده أحيانا يعمد إلى إضفاء نوع من الشك على التاريخ حين يـــورده كمثال لا كظرف زمني لوقوع الحدث. معنى هذا أن القاص لا يتعامل مع الزمن كخط مستقيم له ماضي و حاضر و

مستقبل، و إنما يتعامل معه كدائرة لا تعرف فيها نقطة البداية من النهاية. و هو موقف يبدو صـــوفيا أكـــثر منه أدبيا، يختلف عن رؤى القاص الفلسفية حول الزمن التي شرحها في مقالاته، مستمدا إياها من كتابات أعلام غربيين مثل"أفلـــوطين" و "هنري برغســـون" و "القديس أوغسطين" و "ليبنتز" و "وليم بلـــيك" و غيرهم.

يوظف بورخيس الزمن مجردا إياه من انسيابه التتابعي المألوف، ليغدو الزمن بذلك متحركا "مع حركة الأعماق" لا مع حركة الأشياء في ظاهرها السطحي. و هو موقف آخر لا يخلو من رؤيا صوفية إسلامية، يعبر عنها القاص بقوله إن "إحساسنا يتحول باستمرار من حالة لأخرى، و هذا هو الزمن : إنه التتابع."[1] أي أن التتابع يتجـــلى في أحاسيـــسنا الداخلية، و ليس في تعاقبية الوقت، و هي عبارة يتردد فيها صدى المتصوفة المسلمين الذين وصفوا الزمن بأنه "هو ما يتبع (الحال)، لذلك لا يقاس بالساعات والثواني، ولكن بتبدل (الحال) أو ثبوته . فالزمن يتحرك مع حركة الأعماق في تأثيرها بالتجليات الإلهية"[(2)].

و لعل هذا التتابع الزمني المرئي في داخل الأحاسيس لا في وقع الحياة اليومية، و مظاهرها الخارجية، هو الذي جعل القاص يقول " إننا نتطور داخل الزمن، و هذا يعني أنه يمكننا أن ندرك بأننا نمر من المستقبل إلى الماضي"[3]. هذه العودة العكسية ضد مجرى الزمن المتدفق بلا هوادة تعكس ههنا رؤية صوفية إسلامية أخرى، و هي العودة إلى النقطة الأولى، و يشرحها الكاتب شرحا دينيا قائلا إن "الله خلق الكون، و الكون و عالم المخلوقات يريد أن يعود إلى هذا الأصل الأزلي اللازمني، الذي ليس سابقا و لاحقا للزمن، إنه خارج الزمن."[4]

و على خلاف "فريد الدين العطار"، يعدم بورخيس الحاضر من السلسلة الثلاثية للزمن، و يعلن في إحدى مقالاته أن "الحاضر لا يوجد أبدا" [5] و لعله لهذا السبب يرصد شخصياته القصصية في لحظة حاضر، غائبة في حلمها مثلما صنع في أكثر من قصة مثل "الأطلال الدائـــرية" و "الخـــالد" و "الانتظار". أما العطار فنجده يلغي الماضي و المستقبل من سلم الزمن، و لا يبقي إلا على الحاضر، مثلما عبّر عن ذلك في أكثر من قصة لا سيما في كتابه "إلهي نامه".

---

[1] بورخيس، الزمن، مقالة مترجمة بقلم محمد آيت لعميم، أنظر كتابه : خورخي لويس بورخيس اسطورة الأدب، ص 76.

2 - د . سعاد الحكيم – المعجم الصوفي – ص 1253، -(لم نعثر على ما ورد في كتاب المعجم لسعاد الحكيم الذي بين أيدينا)- نقلا عن موسوعة الكسنزان، الجزء العاشر الخاص بحرف الزاي، ص 275.

[3] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 87.

[4] المرجع السابق، ص 86.

[5] المرجع السابق، ص 86.

ففي قصة "مجذوب صامت" نقرأ على لسان المجذوب قوله "... فالإنسان هو من يكون من العظمة، بحيث لا يحمل هما لأمسه أو لغده و لا يهتم بتوافه الأمور، و لا يقيم وزنا للمستقبل أبدا و لا يؤرقه الماضي، و لا يهتم بالفقر أو بالرزق و لا يفكر إلا في يومه فقط..." [1]. أما في حكاية "قصة فارس و مجذوب" فيرد قول الدرويش "إن تحقق لك العمل في هذا الميدان (ميدان العالم) فخذ نصيبك برجـــولة، لأن الماضي و المستقبل لا علم لأحد بهما، فعمرك الحقيقي ليس سوى الحاضر، فلا تبدد ثروتك و تقرضها للرياح، فلم يؤسس أحد بناءه على المجهول ... و لا تهتم بالمستقبل و الماضي مثل العاطلين، و إن ظللت تدور حول نفسك، فأنت هالك لا محالة."[2]

هيمنة الحاضر كما رآها العطار ذهب إليها أيضا أفلوطين من قبله، حين رأى بأن هناك ثلاثة أزمنة و هي كلها تمثل الحاضر بأنواعه: حاضر ماضي و حاضر راهن و حاضر مستقبل حسبما لخصه بورخيس في مقالته عن الزمن. لكن الكاتب الأرجنتيني سرعان ما يتجاوز نظرية أفلوطين بتأثير من الفلسفة الهندية ليلغي الحاضر باعتباره مضمرا سلفا في الماضي و محايثا في المستقبل. و لعل هذه الحيرة بين الموقفين : نفي الحاضر أو إثباته، هي التي جعلته في نصوصه القصصية يهمل ما حلله نظريا عن الزمن، ليختار زمنا آخر مطلقا لا يحده تاريخ. من ذلك مثلا اختياره لجمل تتكرر كثيرا في سرده القصصي صنو "في أحد الأيام" أو "في يوم كبقية الأيام" أو "في ذلك النهار" أو"في الصباح من شهر فبراير" و غيرها من الجمل الزمنية المحررة من كل دقة أو تحديد تاريخي.

و يوحي هذا التجريد للأحداث القصصية من كل تحديد زمني إلى رغبة القاص في إضفاء مسحة أزلية على أجواء السرد في نصوصه. ذلك أن اللاتحديد الزمني يبدو خاصية ترافق باستمرار تقريبا المبنى الحكـــائي (زمن النص أثناء السرد) أكثر مما ترد في المتن الحكـــائي (زمن النص قبل السرد). و يضفي هذا الزمن المطلق هيبته على الأحداث و يتعالى بها من أرض الواقع إلى عالم آخر يكاد يكون أسطوريا حيث طبيعة الزمن تتساوق و فضاء التخييل العجائبي الساحر، لتدفع بالأحداث المروية داخل ماضي سحيق يثير فضول القارئ و يهيج توقعاته، لأن الأبد في منظور بورخيس " يعني الزمن الطويل، لكنه زمن تجريدي جدا من أجل الحديث للخيال."[3] على حد قوله.

---

[1] إلهي نامه، ص 69.
[2] المرجع السابق، ص 137.
[3] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 69.

3_2 الظاهر و الباطن في قصة "حديقة الطرق المتشعبة":

يقول أحد الباحثين "ليس النوع الأدبي مجرد اسم، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصية هذا العمل."[1] و نحسب في هذا المقام، أن العرف الجمالي للنص الصوفي الإسلامي قد ترك بصماته بشكـــل واضح على نصوص بورخيس، فرغم اعتماد الكاتب موضوعات مختلفة حربية و بوليسية و أخرى تتعلق بالجريمة أو بسرد ذكريات قديمة، إلا أن هذه الموضوعات بدت في جوهرها كتشكيل فني خارجي يؤطر في الأصل رؤيا صوفية داخلية استمد القـــاص أدواتهـــا من النصوص الإسلامية، مما أضفى على قصصه غموضا مركبا جعل فعل القراءة مفتوحـــا على أفقين، أحدهما يستشرف تفكيك ألغاز الحدث القصصي الخارجي، و ثانيهما يستشرف وقع الأثر الصوفي داخل القص الأدبي.

هذا النموذج المتكرر في التجربة الأدبية لبورخيس نلمسه جليا في قصة "حديقة الطرق المتشعبة" التي تجري أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث يضطر جاسوس صيني يعمل لحساب ألمـــانيا النازية إلى الفرار، بعد إفشاء خبر نشاطه و ملاحقته، إذ يلجأ إلى بيت مبشر بريطاني سابق كان قد عثر على اسمه في دليل الهاتف، فيقتله رميا بالرصاص لأنه لم يجد حيلة أخرى لإبلاغ برلين باســـم مدينة " ألبرت" التي ينبغي قصفها سوى ذاك المبشر لأنه يحمل الاسم نفسه.

هذا الشكل البوليسي و اللغزي للقصة يؤطر في الوقت نفسه موضوعا صوفيا داخليا، و هـــو تقليد كثيرا ما ينهجه القاص في نصوصه، حيث تتحول فجأة أجواء المطاردة و القلق، إلى أجـــواء حوار أدبي صوفي عميق، ذي أبعاد حضارية و فكرية. فقد استطاع هذا الرجل الانجليزي المدعـــو "ستيفن ألبرت" أن يفكك أسرار أكبر عمل أدبي كتبه جد القاتل الصيني "تسوى بن" الذي "كان حاكما لمقاطعته و مسقط رأسه و علامة في الفلك و التنجيـــم و التفسير المثابر للكتب المقدســـة و الشطرنج و شاعرا شهيرا و خطاطا، ثم ترك كل هذا ليؤلف كتابا و متاهة. هجر متعة الطغيان و العدل و الجواري و المآدب و حتى الحكمة و حبس نفسه ثلاث عشرة سنة في "بيت الوحـــدة الصافية"."[2]

---

[1] N.H. Pearson, Literary forms and types, English Institut Annual, 1940- 1941), p 59 ff, especially p 70.
نقلا عن : رينييه ويلك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص 237.

[2] الألف، ص 80.

لقد احتجب هذا الرجل ليكتب في وحدته كتابا معقدا من الرموز، عبارة عن " متاهة زمن خفية". و كان مفتـــاح متاهته السرية هو رسالة عثر عليها المبشر الأنجليزي، جاء فيها "أترك للمستقبـــلات المختلفة (و ليس لكلها) حديقتي ذات الطرق المتشعبة."[1] لقد اكتشـــف القارئ الإنجليزي أن كاتب المتاهة لم يكن عاديا بل كان ميتافيزيقيا و صوفيا و يستحوذ الجدل الفلسفي على حيز كبير من روايته. و أن أكبر قضية شغلته كانت قضية الزمن بيد أنه لم يستعمل هذه الكلمة أبدا في كتابه. من هنا تظهر المفارقة في هذا المؤَلَف الصيني، لقد امتنع الكاتب عن استعمال لفظة الزمن في وقت وظّفه (الزمن) كموضوع رئيسي لكتابه، مستخدما استعارات تدل عليه، أي طرق متشعبة تقود إليه.

في هذه البؤرة يقع التماس من جديد مع نص "فريد الدين العطار" الذي عبّر عن التجربة الصوفية و عن تحول سرب الطيور من الفناء إلى البقاء بعد رحلة طويلة عن " السيمرغ"، إذ جـــاء في نص (منطق الطير) "عندما مضى أكثر من مائة ألف قرن، كانت قرونا بلا بـــداية، و لا زمن، و بعدها أسلمت الطير أنفسها إلى الفناء الكلي بكل سرور. و ما أن غاب الكل عن رشدهم، حتى تابوا ثانية إلى رشدهم، فقد وصلوا إلى البقاء بعد الفناء، و ليس لأحد قط من المحدثين أو القدماء، أن يتحدث عن ذلك الفناء و البقاء."[2]

ففي هذه الفقرة، يعرض العطار الزمن و قد أُفرِغ من حمولته الوقتية، و تجاوز كل بعد حسي، لتغذو لحظة الفناء أزلا سرمديا. و من ثمة أُعدِم مائة ألف قرن، و صار لازمنا، فيمـــا امتـــلأت لحظة الحال الصوفي بالأبدية. "و ينسب العطار إلى الخرقاني هذه الكلمة "إن الله هو وقتي" ممـــا يعني أن المتصـــوفة لا تفكر في الزمان إلا بمقتضـــى الله: فلا يوجـــد شيء بالنسبة إليها يتقلص و يشتد توتره في الوقت من حيث هو فعل الاتحـــاد الكامل الذي لا يمكن قياس زمنه."[3]

ههنا إذن، يتقاطع أيضا نص بورخيس ذي الأجواء الأسيوية الأوروبية بنـــص العطـــار ذي الأجواء الصوفية. فقد أعدم الكاتب الصيني في قصة "حديقة الطرق المتشعبة" الزمن في كتابه و لم يورده لفظيا قط. لكنه أخفـــى وجوده في الموضـــوع الرئيسي لنصه. أي أنه ملأ

---

[1] المصدر السابق، ص 82.
[2] منطق الطير، ص 423.
[3] شو قليي، جان التصوف و المتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، دار افريقيا، لبنان، 1999، ص 129.

حضـــوره في غيابه، و أعدمه حرفا ليجسده موضوعا. شأنه شأن العطار الذي تحدث في كتابه عن إلغاء قرونا كثيرة بمجرد تحقق لحظة الفناء، في إشارة إلى بدء الزمن الممتلئ.

و يجسد "ابن عطاء الله" هذه الرؤية الصوفية شعرا بقوله:

" أيها السر فلتظهر الوجود في العدم

و ليبق الزمن

مع من له رسم الأبدية."[1]

و ليس بعيدا عن هذه الرؤية، يتخذ بورخيس من الزمن سرا، بحيث يتحقق وجوده في عدمه، و يجعل من كتاب الحاكم الصوفي الصيني أحجية تتحدى عدة أجيال إلى أن يفكك طلاسمها مبشر إنجليزي، يختار له القاص في نهاية نصه مصير الشهيد القربان. إنها قصة ظاهرها بوليســـي ـــ حربي لكن باطنها صوفي، شأنها شأن قصة "الإقتراب من المعتصم"، لا سيمـــا و أن القـــاص ينتقـــي شخصيـــات ذات وظائف توحي برمـــزيتها الصوفية مثل رجل الدين المسيحي المبشر، و الحاكم الذي انعزل في بيت الوحدة الصافية.

و يبدو هذا النمط ولعا بإنتاج النصوص المغلقة أو الهرمسية بالاصطلاح القديم، من خلال سرد تجربة "في المجهول"، احتذاء بالنص الصوفي الذي ينقل تجربة "في الباطن الخفي". فلئن كانت طيور السيمرغ في نص العطار قد استغرقت زمنا طويلا في بحثها عن الملك إلى أن اكتشفت في الأخير أنها هي الطالب و المطلوب. فإن الحكيم الصيني جعل الزمن هو الغائب و الحاضـــر، المحـــذوف و المتجسد، إذ كتب في كتابه المتاهة فصولا طويلة متداخلة دون أن يوظف كلمة الزمن، باستثناء إشارة مجازية جاء فيها: "أترك للمستقبلات المختلفة (و ليس لكـــلها) حديقـــتي ذات الطـــرق المتشعبة"[2].

لقد اتفق النصان إذن، على إخفاء الشيء ثم الكشف عنه مضمرا في ذاته، كما اتفقا أيضا على الشرط الزمني لاكتشاف السر، فبينما قاسه العطار بمائة ألف من القرون، قدره بورخيـــس على لسان سارده بمستقبلات مختلفة، و إن كان المبشر الإنجليزي "الهمجي" على حد تعبير الشخصـــية القصصية، قد استطاع أن يميط اللثام عن هذا اللغز بعد انقضاء "مائة عام" عن كتابة نص الحديقة ذات الطرق المتشعبة.

---

[1] المرجع السابق، ص 130.
[2] الألف، ص 82.

و تجدر الإشارة إلى أن موضوعة اكتشاف المبحوث عنه محمولا و مضمـــرا لدى الباحـــث، أو العثور على الشيء المخفي في قلب الشيء ذاته، قد وردت كموضوعة جوهرية في قصـــة "منطـــق الطير"، كما أنها تنتشر أيضا داخل الحكايات المتنوعة التي تؤلف قصته الرئيسية في كتـــاب "إلهـــي نامه"، من بينها "قصة حكيم هندي" التي تروي حكاية ولد هندي ادعى أنه أصم و أبكم و فقـــير لكي يتعلم خلسة علم التنجيم على يد رجل مشهور، رغبة في رؤية ابنة ملك الجان التي أذيـــع أنها تأتي لمعلم التنجيم. و حدث أن مرض الأمير، و لما استدعـــي المعلم الحكيم لمعالجته، لحق به تلميذه سرا، و بينما هو يعالج الأمير لاستئصال السرطان الذي دخل في رأسه، إذا بالتلميذ الذي كان يراقبه خلسة، ينطق ناصحا إياه باستبدال الحديد الذي يستعمله بالكي لإخراج السرطان.

و من فرط الصدمة، سقط الحكيم ميتا كمدا. و لما ورث التلميذ علم أستاذه، راح من جديـــد يبحث عن معشـــوقته ابنة ملك الجان. و بعد أربعين يوما ظهرت له، و لما تفحصها اتخذت مكانها داخل صدره، "فتعجب من ذلك و قال عندئذ كيف وجدت سبيلا إلى داخلي؟ أجابته القمر الحسناء لقد كنت معك منذ اليوم الأول، أنا نفسك أنت تبحث عن نفسك فلماذا لا تنير عقلك؟ إن نظرت إلى العالم تجده حافلا بوجودك و تأنس بنفسك في الداخل و الخارج..."[1]

هذه المحايثة للخارج في الداخل الذي يضمر سر المبحوث عنه، و يُبطل توقعات إيجاده بعيدا عن حدوده، نقرأها أيضا في "قصة كيخسرو و كأس جمشيد" في المؤلف نفسه (إلهي نامـــه). و تروي هذه الحكاية أن كيخسرو كان يملك كأسا عجيبا تعود لجمشيد أحد ملوك البيشداديين، و كـــان يرى من خلاله الأقاليم السبعة، و البروج السبعة لكنه مع ذلك لا يرى الكأس، فأثاره هذا الوضع الغريب أن يرى مرئيـــات كثيرة عبر هذا الإناء دون أن يرى الأداة التي تحقـــق له الرؤيا، و طفق يبحث عن سر مشاهدة كل العالم داخل كأس جمشيد دون أن يرى الكأس نفسها.

"و في النهاية ظهر رسم قال له : متى تستطيع أن ترانا داخلنا؟ لأننا فنينا عن أنفسنا الطاهرة، فمن يرى صورتنا في عالم الأرض؟ لقد فني الجسم و الروح عنا، فلم يبق منا أثر و لا اسم،كل ما تراه، هو أنت، و ليس نحن...".[2]

---

[1] إلهي نامه، ص 49.
[2] المرجع السابق، ص 106.

و يتضح مما تقدم، أن هذه الموضـــوعة ليست عابرة في كتابة العطـــار، بل هي متجذرة بحكم بعدها الصـــوفي، و ترجمتها لتجربة الفناء و انمحاء الذات، حيث تنقلب الشخصية القصصية إلى نفسها بعدما انسلخت عنها بحثا عن ضـــالتها، لتكتشف أن ما تبحث عنه كان سرا مطويا في داخلها. و يبدو أن هذه التيمة قد تركت أثرها لدى بورخيس الذي يحاكي أبعاد هذه التجربة من خلال تأطيرها في قصته بين حدي الباطن و الظاهر في عمل أدبي يحايثه سرد عن عمل أدبي آخر، تحتل فيه كلمة الزمن موقعا داخل القصة دون أن تبين في ظاهرها.

و لئن كانت ثنائية الظاهر/ الباطن ترتبط في قص العطار بترجمة حال الفناء الصوفي الذي لا يتحقق إلا بعد مكابدة و مجاهدة روحية للوصول إلى المعشوق، فإن بورخيس يقلب المقام مبتدئا بفناء شخصيته القصصية. هذا الاستهلال المقلـــوب الذي يبدأ به خيط السرد بدلا أن ينتهي إليه، يبدو بدوره منعزلا عن سياق الرياضات الروحية و تراتب المقامات، مما يضفي عليه طابعا انتقائيا في تأثيث المشهد المتخيل بسلوكات صوفية يسندها الكاتب لشخصيته، من خلال وصف انعزالها عن الحكم و نفي ذاتها في (بيت الوحدة الصافية)، كنوع من السجن الإختياري الطـــوعي، بعد "هجر متعة الطغيان و العدل و الجواري و المآدب و حتى الحكمة"[1].

إن هذا الهجران يحيل بدوره إلى عدة قصص صوفية إسلامية تحدثت عن اعتزال الحكام للملك، و تحولهم إلى دراويـــش بعدما اشـــتروا الفقر الصوفي بالحكـــم الذي تخلوا عنه، مثل قصة "الملك كيخسرو الذي انتهى ذكره بتركه العرش، ليتزوي متعبدا في غار، و هو اسم أورده بورخيس في قصصه مثل قصة "الألف". و كذا " أبو إسحاق إبراهيم بن أدهم" الذي هجر الحكم في إمارة بلخ، ليصير درويشا سائحا في البلدان، يسلك طريق الله و يتعيش من قوت يده.[2]

لكن هذا التوافق الموضوعاتي، لا يعرضه الكاتب الأرجنتيني حرفيا، ذلك أنه لا يقصد الفـــناء بمفهومه الإسلامي من حيث هو الحال التي تتوارى فيه آثار الإرادة و الشخصية و الشعور بالذات، فلا يرى الصوفي غير الله وحده. و لا يعني الفناء بمفهومه الهندي حيث يرنو المتنســـك إلى عـــودة روحـــه إلى المطلق (نيرفانا) لتتحقق له السعادة في الحياة لا في الموت، بل نتصور أن القاص يقتبس شكل المقامات الصوفية الإسلامية لتأطير نصه كنوع من التجديد التخييلي و الإبتكار السردي، غير أنه يوظف اقتباساته الجزئية المستأصلة من جذورها الإسلامية ليستثمرها في سياق آخر.

و مع ذلك، فإن هذا الإقتباس الجـــزئي، و القلب في تسلسل المقـــامات لا يمحو أثر

---

[1] الألف، ص 80.
[2] انظر إلهي نامه، ص108 و 109 و 145.

التصوف الإسلامي، لا سيما و أن بورخيس يوظف رموزا مماثلة لما ورد في الخطاب الصوفي الإسلامي مثل اختياره لحاكم صيني دون غيره من الجنسيات، و هو في حد ذاته إنتقاء مميـــز، لا يختلف عما ورد في النصوص الصوفية التي اتخذت هي الأخرى من الملك الصيني رمـــزا للقطب أو الغوث الأعظم.[1] كما أن إيراد عبارة بيت الوحدة الصوفية التي انعزل فيها الحاكم يوحـــي بجلاء بالبعد الصوفي للقصة التي كتبها المؤلف، و إن كان قد حوّل صفـــاء هذه الوحـــدة إلى استغناء عن كل العالم، لإبداع آخر متخيل في كتاب ذي متاهة.

و لربما يكون انتقاء القاص لكلمة "حديقة" في تركيب عنوان لكتاب يخلـــو من لفظة الزمن، قد يكون كناية عن الجنة[2] حيث الماء و الشجـــر و الفاكهة، و نعيم لا يقترن و لا يخضع لهاجس الزمن الدنيوي. علما أن القاص يدرك المترادفين الجنة و الحديقة، إذ استعملهما في قصته "حكاية قصر "عندما يصف الأمبراطور الأصفر الذي أرى شاعره قصرا ذا شرفات "كانت تنحدر – في شكل مدرجات مترامية الأطراف – ناحية فردوس أو حديقة."[3] و لا نعلم إن كانت صدفة أم اقتباسا أن يربط بورخيس بين كتاب الحديقة و حجب كلمة في داخله. ذلك أن هذه الموضوعة وردت في حد ذاتها شرحا صوفيا للجنة التي تخالها الكلمة المصدر التي تحولت إلى حديقة عند القاص الأرجنتيني.

فقد ذهب ابن عربي إلى أن الجنة هي الستر. "إن في الجنة ما لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر على قلب بشـــر، فاعلم أنه ما سميت الجنة جنة إلا لما نذكره... فإنه ... الستر المعبر عنه بالجنة."[4] هذا الاستـــتار للنعيم داخل الجنة، نحسبـــه تحول في القصة إلى استتار للزمن داخل نص الحديقة أو الجنة؛ و هو المعنى الذي يجهر به القاص في قصة "اللّاهوتيون"، التي تبتدئ بتدمير حديقة و تدنيس مذابح، و نقرأ فيها "أما خاتمة القصة فلا يمكن نقلها إلا استعاريا، لأنها تجري في مملكة السموات، حيث لا وجود للزمن."[5] و ههنا إشارة واضحة إلى أن غياب الزمن يجري في عالم آخر سماوي و ليس في الأرض، مما يرجح فرضية قصد الجنة بالحديقة.

[1] انظر في هذا الصدد كتاب منطق الطير الذي يتكرر فيه ورود الصين كبلد العلم و الحكمة المطلقة أو رجل من الصين ص 165 و 187 و 376 ، و كتاب إلهي نامه ، و كتاب المثنوي الجزء الثالث لجلال الدين الرومي، ترجمة و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997. ص 369 إلى 373.

[2] قال تعالى " أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل و أعناب" سورة البقرة، الآية 266.

[3] الألف، ص 161.

[4] الفتوحات المكية، الجزء الثالث، ص 540 و 541. نقلا عن: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص 282. و قد جاء في معجم مقاييس اللغة في مادة جن، أن الجنة بستان، و هو ذاك لأن الشجرة بورقه يستر، نقلا عن المرجع نفسه، ص 285.

[5] « La fin de l'histoire ne peut etre raportée qu'en métaphore, car elle se passe au royaume des cieux, ou le temps n' existe pas. » Voir : L Aleph, p 61

غير أنه في قصة "الآخر" يكشف عن المحجَب في الحديقة/ الفردوس بشكل آخر، إذ نقرأ على لسان السارد ما يلي: "بغتة تذكرت إحدى فانتازيات كولريدج. يرى شخص فيما يرى النائم أنه يجتاز الفردوس و يعطونه زهرة دليلا على ذلك، و حين يصحو من نومه يجد الزهـــرة."[1] و رغم أن القاص ينسب هذه الفانتازيا على حد قوله لكولريدج (1834-1772) (: Samuel Taylor Coleridge)

، إلا أننا نجدها حرفيا تقريبا في قصة للعطار بعنوان "قصة الحسن البصري و شمعون"، و تروي الحكاية أن جارا مجوسيا للبصري كان يعبد النار ثم اعتنق الإسلام على يد الشيخ البصري. و لما مات و دفن، رآه الحسن البصري في منامه متنعما في جنات الخلد، و لما سأله كيف جاء إليها، أجابه أن الله غفر له بفضل شفاعة جاره، ثم سلمه رسالة. و عندما أفاق الشيخ "الحسن البصري" من منامه، وجد الرسالة في يده.[2]

و يثير التوافق بين القصتين مسألة التناص اللامحدود، المتسع في حقول نصية تتقاطع في ذاكرة الكاتب. كما يثير أيضا التساؤل عن مرجعية بورخيس (كولريدج/ العطار)، و لا نرجح العطار تعسفا، و إنما ترجحه في الأصل نصوصه التي لا تستشهد بزهرة كولريدج إلا مرة واحدة فقط، فيما تقترن الزهرة بالعطار، أو بصاحبها الصوفي الفارسي أكثر من مرة كقصتي "الظاهر" و "بحث ابن رشد" و قصيدة "وردة لا تنتهي" في ديوانه "مديح العتمة":

"و أبصر (عطار) نيسابور وردة
خاطبها بكلمات لا تنطق
مثل من يفكر، لا من يقول
نطاقك الغامض في يدي
يحدبنا الزمن، كلينا، ثم يتجاهلنا (...)
أنت وردة عميقة
لا حد لها
وردة الحنايا التي سيعرضها الرب أمام عيني الميتتين."[3]

من جانب آخر، تعـــود ثنائية الداخل و الخارج لتتجسد في شرح الباطن بالظاهر، من

---

[1] الألف، ص 194 و 195.
[2] انظر القصة بأكملها في كتاب "إلهي نامه"، ص 104 و 105 و 106.
[3] مديحة العتمة، ص 48 و 49.

خلال انتقاء عنوان خاص مزدوج يتوّج قصة بورخـــيس و في الوقت نفسه الكتاب الذي ألفه الحكيم الصيني "تسوي بن". و عليه، تحيـــل جملة العنوان "حديقة الطرق المتشعبة" إلى نصين متداخلين، أحدهما هو قصة بورخيس التي تروي مغامرة عميل أسيوي يسعى إلى تسريب خبر سري للجيش النازي الألماني، و ثانيهما هو النص المغلق المتاهة الذي كتبه جدّ البطل الصيني.

و يوحـــي اختيار بورخيس لعنـــوان مشترك بين نصين إلى تعالق دلالتهما، حيث تصف جملة العنوان منذ البدء نوعية النص المســـرود عنه قبل الولوج إلى تفاصيله، إذ تتطابق صفة "الحديقة ذات الطرق المتشعبة" بصفة الكتاب الذي تنعته الشخصية القصصية المدعـــوة " ألبرت" بأنه "متاهة من الرموز، متاهة زمن خفية"، أي أن "الكتـــاب و المتاهة شيء واحد"، كما أن قصة بورخيس التي تروي قصة الكتاب لا تختلف في شكلها السردي عن متاهة ذات طرق متشعبة. فقد جاء العنوان واصفا النص بدقة، كشرح خارجي للمتن الداخلي. و توحي هذه اللعبة البلاغية التي كثيرا ما تتكرر في نصوص بورخيس بولعه بدسّ الأسرار في نصوصه، كنـــوع من التشـــويق المفخخ بالألغاز، الذي يحول المسرود عنه إلى "أسطورة عجيبة" على حد وصف بورخيس لكتاب "حديقة الطرق المتشعبة".

الفصل الثاني

إعادة كتابة النص الحكائي للسهروردي

هو " شهاب الدين يحي بن حبش بن أميرك السُهروردي، ولد في مستهـــل النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي (بين سنة 1150 ميلادية الوافـــق لــ 545 هجرية و سنة 1155 ميلادية الموافق لــ 550 هجرية)، في قرية سهرود، على مقربة من المدينة الحديثة "زنجان" بإيران. تتلمذ على يد الشيخ "مجد الدين الجيلي" رفقة المتكلم المشهور "فخر الدين الـــرازي" في مدينـــة "مراغة" التي أنشأ فيها الغـــازي المغولي "هولاكـــو" المرصد الشهير تحت إمرة مجموعـــة من كبار علماء الفلك.

بعد ذلك، انتقل " السهروردي" إلى "أصفهان" التي كانت مركـــزا علميا، بغـــرض مواصلة تعليمه. و ما أن أكمل دراسته حتى طاف بمدن "إيران" حيث التقى ببعض الشيوخ الصوفيين، و من هناك باشر مسلكه في الرياضة الروحية عن طريق الخلـــوة و الذكر. ثم بدأ رحلته في الأصقـــاع، إذ سافر إلى الأناضول و سورية، و من دمشق انتقل إلى حلب، و ربطته علاقة صداقة قوية بالملك الظاهر بن صلاح الدين الأيوبي، و دعاه إلى الإقامة ببلاطه.

غير أن حساد الفتى الصـــوفي حسب ما تذكر بعض الكتب، روّجوا عنه مروقه عن الدين، لا سيما و أنه كان لا يتردد في إفشـــاء بعض عقائـــده الباطنية أمام المجالس، و مجادلة خصومه حول مسائل فلسفية و تصوفية. و قد تطور العداء مع خصومه إلى أن طالبوا الملك الظاهر بإعدامه بتهمة الترويج لعقائد تتنافى مع الدين، فلما رفض طلبهم، التمسوا الموافقـــة من أبيـــه "صـــلاح الدين". و تحت ضغط الأب اضطـــر الملك الظاهر إلى سجن "السهـــروردي" بسبب إلحاح السلطة الدينية آنذاك الممثلة في هيئة العلماء. و في عام 587 هجرية الموافق ل 1191 ميلادية قتل بدون محاكمة. و عرف مذاك التاريخ بشيخ الإشراق المقتول، فيما يناديه تلاميذته بالشيخ الشهيد.

كتب "السهروردي" مؤلفاته باللغتين الفارسية و العربية، و ترجم بعضها بنفسه إلى اللغـــــــــة العربيـــــة.

و من أهم مؤلفاته، كتاب "كلمة التصوف" و سلسلة رباعية، تتمثل في " التلويحات" و "المقاومـــــات" و المطارحات"، و أخيرا كتابه الشهير الذي عدّه هو أساس فكره الصوفي، و

المتمثل في "حكـمـــــــــــــــــــــــــــة الإشراق". كما كتب "السهروردي" عدة رسائل مثل "هياكل النور" و "رســــــــــــــــــالة في الإشـــراق" و "اللمحات" و "اعتقاد الحكماء" و "الألواح العمادية" و رسالة "يزدان شِناخْت" أي (معرفة الله)،

و رسالة "بستان القلوب".

أما في مجال القص الصوفي، فقد كتب شيخ الإشـــراق عدة حكايات منها "أصوات أجنحـــة جبرائيل" و "الغربة الغربية" و لغة النمّال" و "عقل سُرخ" أي (العقل الأحمر)، و "رسالة في المعراج" و "صفير سِيمُرغ" و "يوم مع جماعة صوفيين".كما ترجم السهروردي بعض مؤلفات الشيخ "ابن سينا" إلى اللغة الفارسية كرسالتي "الطير" و "العشق". و للإشارة، فقد أولى الباحثون الغربيـــون عناية علمية و تحقيقية بفكر "السهروردي" الصوفي. إذ نشر "كارا دو فو" (1867-1953)

Carra de Vaux

كتابا حول الفلسفة الإشراقية عند "السهروردي" عام 1902، كما نشر الألمانيان "ماكس هورتن" و "هلموت ريتر" مؤلفات حول فكر هذا الصوفي، في بداية القرن الماضي.

و في عام 1916 نشر "فان دي برغ" ترجمة هولندية لقصة السهروردي"هياكل النور". في حين قدم "هنري كوربان" لقراء اللغة الفرنسية أكثر من مؤلف، حول هذا الصوفي، فقد ترجم قصتين من إنتاجه و هما "مؤنس العشاق" التي نشرها عامي 1932 و 1933، و "حفيف أصوات أجنحـــة جبرائيل" عام 1935. كما نشر عدة مقالات حول فلسفته الصوفية. و إلى اللغة الإنجليزية، ترجم "أوتو شيبس" قصتين للسهروردي، و هما "صفير سيمرغ" و "لغة موران" عام 1935، إضافة إلى ترجمة الترجمة التي *أنجزها السهرودري* لقصص ابن سينا حين نقلها من العربية إلى الفارسية.

و رغم بقاء هذا الصوفي مجهولا في العالم الغربي لفترة طويلة، لتأخر ترجمة مؤلفاته قياسا بكتب ابن رشد مثلا، و رغم تأخر عناية المستشرقين بفكره إلى غاية العصر الحديث، مثلما ذهب إلى ذلك الدكتور "عبد الرحمن بدوي"، رغم هذا تدل المنشورات الأوروبـــية حول فلسفتـــه، على مـــدى الاهتمام الغربي بالتراث الإسلامي عموما و نشاط الحركة الاستشراقية التي عنت بكتب

القدمـــاء نشرا و تحقيقا و تمحيصا، مقارنة بالدراسات العربية التي تأخرت إلى ما بعد الحرب العالمية الثـــانية، متخذة من أعمال المستشرقين منطلقا لها بدل نصوص السهروردي. و في هذا السياق يرى الباحث "سيد حسين نصر" أن الاهتمام العربي بالسهروردي تأخر إلى غاية عام 1946 عندما نشر الدكتور "عبد الرحمن بدوي" مؤلفه "شخصيات قلقة في الإسلام" تضمن في أحد أقسامه ترجمـــة لما كتـــبه "كوربان" حول هذا المتصوف.[1]

و نقر منذ البدء أن التقاطع بين الأعمال الصوفية للسهروردي و بين الأعمال الأدبية لبورخيس هو أمر لم نتوقعه قط، نظرا لعدم انتشار هذا الاسم، و عدم رواج مؤلفاته، سواء على مستوى العالم العربي أو العالم الغربي، مقارنة بأسمـــاء أخرى. غير أن قرائن كثيرة أحالت إلى صاحب "حكمـــة الإشراق" كمصدر فعال، أمدّ القاص الأرجنتيني بأدوات البناء الأدبي و التشكيل الفضائي للنص، و ترك بصمات واضحة بين سطور النص البورخيسي. مثلما سنراه بعد قليل.

1_ قراءة أولى:

تحويل القصة الصوفية "الغربة الغربية":

تبتدئ هذه القصة بخروج أحدهم رفقة أخيه المدعو "عاصم" إلى ديار ما وراء النهر بالمغـــرب، بغرض صيد "طيور ساحل اللجة الخضراء"، لكنهما وقعا في "القرية الظالم أهلها" بالقـــيروان، فتم تقييدهما بسلاسل من الأغلال و حبسهما "في بئر لا نهاية لسمكها". و كان فوق البئر المعطلة قصر مشيد و عليها أبراج عدة. و سُمِح للسجينين بالصعود للقصر مساء و العودة للجب صبحا. و ذات يوم، يأتيهما طائر الهدهد برسالة من أبيهما تدعوانهما لعدم التهاون في عزم السفر. حينئذ، يفران من الجب و يركبان السفينة باتجاه اليمن وطن أبيهما.

و بعد مشاهد عديدة يتم سردها مستمدة من القرآن، ذات معاني صوفية، يخرج بطل القصة من المغارات متجها إلى عين الحياة، فيرى صخرة عظيمة كالطود العظيم، و يلتقي هنـــاك أبـــاه الذي يبلغه أنهما يقفان على جبل سيناء، و أن ابنه سيعود إلى الحبس الغربي لا محالة، لكنه يبشّـــره بشيئين: أولهما أنه بإمكانه العودة إليه، و ثانيهما أنه سيغادر البلاد الغربية بإسرها

[1] تتمثل الكتب التي وضعت حول السهروردي في كتاب " إبراهيم مدكور" " في الفلسفة الإسلامية" (القاهرة 1947)، و كتاب" أحمد أمين" بعنوان " حي بن يقظان لابن سينا و ابن طفيل و السهروردي (القاهرة 1952) كما كتب " سامي الكيالي" كتابا بعنوان السهروردي (القاهرة، 1955). انظر: ثلاثة حكماء مسلمين، هامش ص 187.

مطلقا. و تنتهي القصة باستيقاظ بطل القصة من حلمه، إذ يجد نفسه محبوسا في ديار المغرب بين قـــوم ليســـوا مؤمنين[1].

تتضمن القصة رموزا عديدة، إذ تتراح الألفاظ من معناها الحرفي و من محاكاة الأشياء لتتحول إلى إشارات ذات معنى قرآني أو صوفي يتجاوز ظاهرها. من هنا، تغذو اليمن وطن البطل كنايـــة عن عالم الشرق، بلد النور و التنور (العالم العلوي)، و تتحول القيروان إلى كناية عن الغرب، عالم الظلم و المادة (العالم الهيولاني)، كما يرمز اسم الأخ عاصم للقوة الفطـــرية و ترمـــز الأغـــلال للشهوات و البئر للبدن.

إن هذه الأمثلة المذكورة هي مجرد عينة عن طبيعة النص المجازية، حيث تحمل كل لفظة شحنة صوفية خفية. و من ثمة، تخرق دلالتها الباطنة معناها الظاهر، إذ جمع صاحب النص بين لغة قرآنية مقتبسة من بعض قصص الأنبياء، و بين لغة صوفية، تغذو فيها الألفاظ إشـــارات عميقـــة ذات أسرار، يلمح إليها أصحاب المكاشفات بالرمز لا بالتعيين، لأنها تصور معاني التأمل الباطني و ليس تشخيص العالم الواقعي. و نحسب أن هذا النص امتدت إشعاعاته الرمزية – الصوفية إلى قصص بورخيس. غير أن تمثلها لدى القاص الأرجنتيني سيأخذ شكلا آخر، لا يعدم الرؤية الصوفية بل يتمثلها بطريقة تجمع بين الفانتازيا و الميتافيزيقا، و هو المظهر الذي يخفي مصدريتها و يسوق إلى قراءتها بعيدا عن سياقها الأصلي الذي انبثقت عنه.

يبدأ التماس الأول مع قصة "غربة غربية" للسهروردي انطلاقا من التماثل في هندسة المكـــان و في انتقاء جغرافية الحدث القصصي. فقد اختار "الشيخ المقتول" منطقتين لمجرى أحداثه أولهما اليمن ثم القيروان، و تتخلل البلدين مواقع أخرى في البحر و البر. و في قصة "الخالد" لبورخيس تنطلـــق رحلة القائد الروماني من مصر، من "أرسينو" أي منطقة فيوم مصر باتجاه شمال إفريقيا بحثا عن نهر الخلود. أي من الشرق إلى الغرب، في نفس الاتجاه الذي يرسمه السهروردي. و للإشارة، نجد أن بورخيس يعي جيدا استعارة الشرق و الغرب في النص الصوفي المصدر، لكنه يتصرف فيها بتحويل أدبي قائلا أن بطله أدرك مدينة الخالدين التي "سطعت (تحت شمس الغروب أو الشروق)."[2] كنوع من التوظيف المحايد للكلمات الصوفية، المفرغة ههنا من أي موقف عقائدي أو فكري.

[1] انظر القصة كاملة باللغتين العربية و الفارسية في كتاب : سهروردي، شهاب الدين يحي، مجموعة مصنفات شيخ الإشراق، تصحيح و مقدمة هنري كوربان، بروثشكاه علوم انساني و مطالعات فرينكي، تهران، 1373، ص 273- 297.
[2] الألف، ص 106.

و شأن بطل السهروردي الذي يقع بين أيدي "القرية الظالم أهلها"[1]، يقع بطل قصة "الخالد" في الأسر أيضا في "القرية البربرية"[2]، حيث يجد نفسه "ملقى على الأرض، مقيد اليدين، داخل لحد مستطيل من الحجر، ليس أكبر من أي قبر شائع، حفر في سطح منحدر جبلي وعر."[3] كلاهما إذن لا ينجو من الأغلال، لكن بورخيس يختار لبطله سجنا عبارة عن حفرة في الأرض لا تختلف في شكلها و ظلمتها عن البئر الذي أُسِر فيه بطل المتصوف الفارسي.

غير أن هذا التعديل سرعان ما يتجاوزه القاص اللاتينوأمريكي حين يعود إلى سرد مماثل لما ورد في النص المصدر، فبينما يصف السهروردي قصرا مشيدا فوق البئر المعطلة ذات أبراج عديدة، يرسم بورخيس صورة مماثلة تماما. فرغم أنه يستبدل البئر بحفرة قبر إلا أنه سرعان ما يؤثث فضاء المكان الذي يتواجد فيه بطله بآبار غير عميقة، أي أنه لا يلغي مفردات مصدره (البئر) لكنه ينقلهـــا من مركز المشهد إلى هامشه،كما يتماثل مع مصدره في رؤية بطله لقصر (مدينة الخالدين)، فانطلاقا من الحفرة التي قُذِف فيها نقرأ أن بطله رأى "... أسوار و أقواسا و واجهات و مساحات؛ كانت تقوم على هضبة صخرية."[4]

يتضح مما تقدم، أن بورخيس يصمّم المكان بشكل عمودي لا أفقي، على نحـــو ما صنعـــه السهروردي، إذ يؤْثِر القاص الأرجنتيني هذا التصميم الهندسي للفضاء المكاني، و يتخذ منه نموذجا في قصص أخرى، مثل هندسة "مكتبة بابل"، و قصة "الألف" حيث ترى الشخصية القصصية الحرف داخل قبو مظلم، و في قصة "كتابة الإله "تبتدئ الجملة الأولى من النص بمشهد سجن عميق و حجري. أما في قصة "تقرير برودي" فيصور السارد أن ملك المجتمع البربري يعيش داخل كهف و كأنه قصر.

و في قصة "الخالد" تتكرر كلمات متماثلة تقريبا مثل الكهوف و الحفر و القبور، باعتبـــارها مساكن للناس الذين صادفهم بطل القصة. و أحيانا، يعمد القاص إلى تصميم شكل قـــريب من المكان تحت أرضي، أو بالأحرى مشتق منه، مثل المتاهة، مثلما نكتشفه في نص "ملكان و متاهتان" أو في قلعة ابن حاقان البخاري في مجموعة "خيالات" القصصية.

معنى هذا، أن بورخيس يقتبس نوعية المكان التحت _أرضي، و يمنحه صفات متعددة: كهف، قبو، بئر، قبر، حفرة، دهليز، سجن عميق، ممرات غامضة ملتفة، و غيرها من الصفات التي تشترك

---

[1] مجموعة مصنفات شيخ الإشراق، ص 277.
[2] الألف، ص 108.
[3] المصدر السابق، ص 106.
[4] المصدر السابق، ص 106 و 107.

في ظلمتها و في صفتها العمودية لا الأفقية، و بالتالي يختار لشخصياته بيئة سفلية. و يبدو هذا الاختيار كنوع من التعقيد الهندسي، لتصوير "مناورات العالم السفلي" بلغة باشلار، لإضفاء صفة الغرابة و الإثارة على أجواء الحدث في النص، أكثر من كونه استعارة صوفية تعبر عن "ولوج سر الباطن و التفكر في أرجائه"[1] مثلما تجسدت في نص السهروردي، أو استعارة نفسية ترمز إلى اللاوعي بلغة "يونغ" (1875-1961) في تفسيره لمدلول القبو نفسيا.

و عليه، فإن ظلمة المكان التحت- أرضي تضمر أسرارا لإثارة فضول القارئ أكثر مما تضمـــر أسرارا لتفسير العالم الباطن الذي يستقرئه الصوفيون. ذلك لأن القاص يبطل أحيانا الدلالة الصوفية للكلمات المقتبسة أو لمرادفاتها، حينما يقطع أوصال الفكرة الصوفية، و يبتر أجزاءها منتقيا ما يصلح لسرده. فكأن رحابة المكان فوق الأرض تضيق على مخيلة بورخيس، فيغوص بشخصياته في أماكن عميقة مظلمة، لصنع سحر أدبي، يضفي الغموض على نصه.

يروي السهروردي أن شخصيته السجينة أُذِن لها بالخروج من البئر مساء، أما في الصبح فقـــد أُمِرت بالبقاء في سجنها. و يفسر بعض المؤولين لهذه القصة بأن اختيار المساء للتحرر من الأسر هو كناية عن تعطل الحواس و الانتباه في حالة النوم. علما أن المساء هو ظرف زمان يوظـــفه "شـــيخ الإشـــــــــــــــــــــــــــــــراق" أيضا في قصته " أصوات أجنحة جبرائيل". و يُفسَّر الصبح بأنه انتباه الإنســــــــــــــــــــــــــــــــــان لاشتغــــــــــــــــــــــــــــــــال النفس بالمحسوسات، أي أن التنبه "إلى عالم المعاني موقوف على موت عالم الصـــورة الجسمـــاني"[2] بالنوم، لذلك اختار السهروردي الصعود إلى القصر مساء.

و تساوقا مع هذه الرؤية، يختار بورخيس هو الآخر المساء كزمن مناسب لتحرك شخصيـــته القصصية من سجنها، إذ نقرأ بصوتها " لكي أغادر ... اخترت أشد ساعات النهار جهارا ساعة الغروب عندما يخرج كافة الناس من الشقوق و الأجباب و ينظرون إلى الشفق دون أن يـــروه."[3]

على هذا النحــو، تتوافق التفاصيل المكانية و

---

[1] بدوي، عبد الرحمن، شخصيات قلقة في الإسلام، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1964، هامش، ص 142.

[2] شخصيات قلقة في الإسلام، ص 241.

[3] الألف، ص 108. و قد وردت العبارة باللغة الفرنسية كالآتي:

"Pour quitter le village barbare, je choisis l'heure la plus publique, la tombée du soir, quand presque tout le monde, sortant des niches et des puits, regarde sans le voir l'occiden. » Voir : L'Immortel, L'Aleph, p 20.

الزمانية، إذ لم ينتق بورخيس الليل مثلا أو النهـــار، و إنما اختار الغـــــــــــــــــــروب،

و هو وقت بداية المساء، بل إنه ربط ساعة الغروب برؤية الغرب، و هو تصوير يكشف عن مفـــــــــــــــــهوم جوهري للتجربة الصوفية لدى شيخ الحكمة الإشراقية. غير أن هذه اللفظة (الغرب) أسقطتها النسخة العربية، حينما وضع المترجم كلمة "الشفق" معادلا للغرب.

و تجدر الإشارة، إلى أن هذه السقطة تحجب رؤية بورخيس نفسها و تشوهها، لأن انتقاء هذه الكلمة بالذات، أو بالأحرى محاكاتها، هو إعادة كتابة "رسمية و صريحة" لفلسفة السهروردي الذي اعتبر أن "النور يرمز إلى الشرق، و الظلام إلى الغرب" كعودة أخرى إلى "الطريق السري الغريب الذي عرفه قدماء الفرس باتجاههم نحو النور."[1] كما أعاد بورخيس توظيف البئر بصيغة الجمـــع (أجباب جمع جبّ)، لكنه بدل أن ينسب الطلوع منه لشخصيته الرئيسية، مثلما فعل السهروردي، نسبه للناس المعتقِلين لبطله. وهو قلب لم يخف التأثر بالقصة، بل يؤكدها، و يبين مدى سطوة النص الصوفي على القاص. لا سيما و أنه ينحو منحى مصدره في تهميش دور الناس الذين اعتقلوه، مسندا لهم دورا متناقضا يجمع بين سجنه و تقييده، و بين لامبالاتهم التي تيسر له التحرك و مغادرة الحفرة المسجون فيها، باتجاه مدينة الخالدين.

و من مكان الأسر (البئر) الذي يغادره بطل السهروردي بحثا عن طريق العودة إلى ذويه، يصل بطل بورخيس، الذي يترك حفرة ليقع في بئر موجودة داخل كهف قريبة من سور مدينة الخالدين. فكأن البطلين يتحركان معا في مكان واحد، لكنهما يستبدلان توقيت التواجد و الأدوار. لا سيما و أن الفتى الذي فر من ظلم القرية يخرج بعد رحلة طويلة من "المغارات و الكهوف حتى تقضّـــى (..) من الحجرات متوجها إلى عين الحياة. فرأى (..) الصخرة العظيمة على قلّة (ممكن يُراد قمّة) جبل كالطود العظيم".[2] فأما الجبل مثلما يرد في النص فهو "طور سيناء" أي "فـــلك الأفـــلاك"، و أما الصخرة فهي صومعة الأب، أي "العقل الكلي" كما يوضحه الشارح.

أما القائد الروماني، بطل بورخيس، فهو يلج من بئر إلى سرداب يقوده إلى حجرات متداخـــلة داخل المدينة التي تربعت على صخرة كبيرة. إن وصف المكان في النصين يكاد يحيل إلى موقع واحد لا اثنين، لا سيما و أن القاص يبدو مقتبسا لمفردات السهروردي القصصية و لدلالاتها التأويلية، من ذلك مثلا اقتباسه للجبل الذي تتربع عليه مدينة الخالدين، و للصومعة التي ترد هي

---

[1] التصوف و المتصوفة، ص 54.
[2] حكمة الإشراق، ص 292، نشير فقط أن كلمة قلة يمكن أن تكون خطأ مطبعيا، و القصد منه قمة (الباحث).

الأخرى في النص الأصلي، و هو ما نقرأ أثره في قصة بورخيس حين يصف البناء الغريب لمدينة الخالدين ذي "القباب و الأعمدة المختلفة"[1].

إن كلمة " قباب" ههنا تحيل تلقائيا إلى الصومعة، و هو تحويل لغوي يكاد يكون معادلا لفظيا للرمز الصوفي و لشرحه المرافق له في الهامش. يتكرر، إذن، تأثيث القاص اللاتينوأمريكي لفضائه القصصي بنفس الأجواء المكانية التي وردت في النص الصوفي للشيخ السهروردي و بنفس القاموس الوصفي: بئر، كهف، سرداب، حجرات صخرة عظيمة، إذ يرد على لسان القائد الروماني قوله:

"ذكرت أن المدينة تنهض على هضبة صخرية. لم تكن تلك الهضبة الشبيهة بجرف أقل وعورة من الأسوار... أجبرتني قسوة النهار على الإحتماء بكهف ينتهي ببئر بها سلم يغوص في الظلمة السفلية. هبطت و عبر سراديب رهيبة بلغت حجرة دائرية واسعة، لا تكاد ترى. كان بها تسعة أبواب، ثمانية منها تؤدي إلى متاهة تعود فتصب، على نحو زائف، في نفس الحجرة، و يؤدي التاسع، عبر متاهة أخرى، إلى حجرة أخرى دائرية مطابقة للأولى. أجهل مجمل عدد الحجرات، إذ إن لهفتي و تعاستي كانتا تضاعفان عددها."[2]

فكأن بورخيس يستهويه رسم المتاهة، فيقتبس مفردات المصدر الصوفي المكانية كلها، لينسج منها شبكة ذات مواقع متداخلة، و هو ما مارسه قبله السهروردي عندما طاف ببطله في مساحة واسعة و ذات تضاريس متنوعة، جمعت بئرا و كهوفا و مغارات و حجرات، غير أن ما ورد موجزا و مكثفا في النص الصوفي، قدّمه بورخيس مفصلا، مضيفا عليه الكثير من نعوته، كتوقيع خاص منه على نصه. و في هذا السياق، فقد كان الروائي "غابريال غارثيا ماركيث" قد ذكر في حوار صحفي أنه لم يتبق لرجل الأدب اليوم إلا النعت[3].

من هنا، يختلف النصان في كون الأول (السهروردي) اعتمد النعت الصوفي الذي يضاعف من غموض الصورة، المنسلخة عما هو واقعي. أما النص الثاني فقد اعتمد نعوتا أدبية، تضفي على الصورة غموضا من نوع آخر؛ إنه الغموض الذي يعبق بسحر المكان من خلال سحر السرد، أي أنه جزء من إنتاج مخيلة القاص المواظبة على تحويل ما هو واقعي إلى رسم غرائبي.

و مثلما يتخذ السهروردي "وادي النمل" محطة وصول لشخصيته القصصية، في فرارها من مدينة القيروان، يفعل كذلك بورخيس ببطله الروماني، إذ يفر من معسكره بعد تمرد جنوده أثناء

---

[1] الألف، ص 109.
[2] المصدر السابق، ص 108 و 109.
[3] حوار أجراه خوان كروث، ترجمة محمد ياسر منصور، مجلة المنتدى الإماراتية، العدد 142 ماي 1995 ص 17

رحلة البحث عن نهر الخلود، ليصل إلى حفرة يسجن فيها، و منها يرى "نهر عكر تعوق جريانه الصخور و الرمال..." أي أنه انتهى هو الآخر إلى نهر، و إن كان بلا خرير على حد وصفه. و لعـــله بذلك يحاول الإقتراب من نهر النمل الذي يكون قد تصوره بلا خرير طالما لا يتدفـــق فيه المـــاء بل هذه الكائنات الضعيفة.

غير أن تحول خط السرد من موضوع مغامرة في بلاد مجهولة إلى الاستشهاد بآيات قـــرآنية لإتمامها، و كذا استغراق السهروردي في مواصلة أحداث قصته عن طريق اقتباس سرد القصص القرآني _كالهدهد الذي يأتي من سبأ بنبأ عظيم، ليدعو البطل إلى المجيء إلى "وادي النمل" ثم إلى ركوب السفينة "بسم الله مجراها و مرساها"، إلى غيرها من الآيات_ قد أخلا بتركيز بورخيس القارئ الذي قطع استعطاءه من نص السهروردي، ليستثمر نصا آخر له و هو " أجنحة أصوات أجنحة جبرائيل" الذي أمده بالمادة التخييلية لإنهاء قصته.

ملخص " أصوات أجنحة جبرائيل" :

يروي السهروردي في هذه القصة بضمير المتكلم خروجه ليلا في يوم ما من حجـــرة النســـاء، مستعينا بشمع، قاصدا رجال قصر أمه. و بعد طواف استغرق من الليل إلى الفجر، أُذِن له بدخول دهليز أبيه. و كان لذلك الدهليز بابان: أحدهما إلى المدينة، و الآخر إلى الصحراء و البساتين. لكن السارد المتكلم بصوت السهروردي يختار الولوج من الباب المؤدي إلى الصحراء بعدما أغلـــق باب المدينة إغلاقا محكما. و في الصحراء يلتقي بعشرة شيوخ حسان السيماء، و علم من أحـــدهم أنهم أتوا "من حيث أين لا أين"[1]، و أن المدينة التي يتواجدون فيها تقع في إقليم "لا تجد السبـــابة إليه متجها".[2]

بعدها يعلم بطل هذا الاكتشاف، أن الشيوخ حرفتهم الخياطة، و أنهم ليس لهم أزواج، و لكن لكل واحد منهم ولدا، أما الشيخ الذي يحدثه فيقول أن لديه جارية و أولادا كثيرين. ثم يجـــري حديث مطول بين السارد و بين الشيخ عن الكون و الكواكب و تأثير النفوس في الأفلاك و نفث الروح، بطريقة صوفية غامضة. و تنتهي القصة بتعلم السارد من شيخه "علم الأبجد" الذي يفتح له عجائب البيان.

1 شخصيات قلقة في الإسلام، ص 143.
2 المرجع السابق، ص 143.

تتحدى لغة هذه القصة محاولات التفسير، بسبب كثافة رموزها، و يذهب الدكتور "عبد الرحمن بدوي" إلى القول في هذا السياق، أنه" لولا الشرح الذي وضعه لها شخص مجهول الاسم ... لما كان في استطـــاعة فكرنا نحن أن يقوم بهذا الفعـــل من أول لحظة، و لأمكن أن تظل قيمة هذه التشبيهات مجهولة كأنها ألغاز و معميات."[1] و تبعا للملاحظـــات المدونة في هوامش القصة، التي يستند إليها الدكتور بدوي، فإن قصة " أصوات أجنحـــة جبرائيل" للسهروردي تقوم على شرح مسألتين:

أولهما أن "لله كلمات كبرى هي الأنوار الصادرة عن نوره؛ و جبرائيل آخرها، فهو الملك الذي بعثه الله لينفخ في آدم من روح الله لما أن خلقه... و بنو الإنسان هم "الكلمات الصغرى" الصادرة عن هذه الكلمة."[2]

أما المسألة الثانية، و المتعلقة بجناحي جبرائيل فيشير من خلالهما الرجل الصوفي إلى "أسرار علم الملائكة... و لكن هاهنا مشاكـــل من الغموض بحيث يرفض هذا النص أن يطيـــل القول فيها."[3] لكن في آخر القصة نقرأ جواب الشيخ عندما يسأله الشاب "فما هي في آخر أمرها، صورة جناح جبرائيل؟" فيرد عليه "ياعاقل! كل هذه الأشياء ليست إلا رموزا إن عَلِمْتها على ظـــاهر معنـــاها كانت تخيلات لا حاصل لها قط".[4]

من أجواء هذا القصة ذات البعد الصوفي-الرمزي، يستمد بورخيس تكملة لنصـــه "الخالـــد"، و يضطر أحيانا إلى اقتباس الصورة، ليطرزها ببعض خيالاته، لإخفاء فعل الاستعطاء. فبعد أن يغادر بطله حفرة السجن باتجاه مدينة الخالدين، مثلما رأينا قبل قليل، يلج هذه المدينة من منفذ كـــهف يؤدي إلى سراديب قادته إلى سلم، أتاح له "الإرتقاء من المنطقة العمياء ذات المتاهـــات المظلمـــة المتداخلة إلى المدينة المشرقة".[5]

هذا التحول من بقعة الظلام إلى بقعة الضوء هو إعادة رسم لما كتبه السهروردي في قصتـــه "أصوات أجنحة جبرائيل"، فعندما يلج بطله الدهليز يجد بابين: أحدهما إلى المدينة، و الآخـــر إلى الصحراء و البساتين، فيقوم و يغلق الباب المؤدي إلى المدينة ليقصد إلى الفتق المؤدي الصحـــراء،

---

[1] المرجع السابق، ص 137.
[2] المرجع السابق، ص 138.
[3] المرجع السابق، ص 138.
[4] أنظر نص قصة السهروردي، المرجع السابق، ص 154 و 155.
[5] الألف، ص 109.

و ذلك كناية عن عن الخروج من سجن الجسم (المدينة) إلى عالم الروح (الصحراء)، أو بمعنى آخر ترك المحسوسات للتوجه إلى المعقولات.

هذا الانتقال النوعي لا يحيد عنه بورخيس في قصته، إذ ينتقي لبطله نفس النقلة من المدينة (طيبة) إلى الصحراء الحارقة التي يتخذ منها مسرحا لأحداثه و لتواجد نهر الخلود و الخالدين، بل نجده أنه يحاكي الشيخ السهروردي في اتخاذه من الصحراء منطقة ارتقاء لبلوغ الإشراق و الخلـــود، أي أنه يتعامل مع نفس الكنايات اللغوية الواردة في النص الصوفي.

و تجدر الإشارة، إلى أن قصتي السهروردي "الغربة الغربية" و "أصوات أجنحة جبرائيـــل" تتكاملان معا في إمداد بورخيس بالمادة التخييلية في كتابة قصته المركبة من وحي نصوص صوفية متداخلة. غير أن محاكاته للتفاصيل الدقيقة يكشف تلقائيا عن مصدره بجلاء. من ذلك مثلا تحول موضوع السرد في قصة "الخالد" من بحث البطل عن ماء الحياة إلى اكتشاف "مدينة الخـــالدين"، و هو تحول يساير فيه مصادره التي تجمع بين بحث عن ماء الحياة مثلما ورد باسهاب في قصــــة "فريد الدين العطار" و في إشارة موجزة في قصة "الغربة الغربية"، و بين السؤال عن مدينـــة الخالدين محاكاة لمدينة شيخ الإشراق التي توجد في "لا أين"، في إقليم "لا تجد السبابة إليه متجها".

و من القصة الثانية للسهروردي يطور بورخيس أجواء قصته و يستعطي باقي الأحداث، واصفا سكان مدينة الخالدين بأنهم لا يعرفون الكلام، باستثناء هوميروس الذي يتكلم نيابة عنهم. و يبدو في وصفه هذا محاكيا لشيوخ السهروردي الذين يلتقي بهم البطل وراء الباب المؤدي للصحراء، حيث يلازم جميعهم الصمت باستثناء الشيخ الذي يتقدمهم، مفسرا صمتهم للبطل قائلا "لأجل أن أمثالكم ليسوا أهلا لمحاورتهم. أنا لسانهم، و أما هم فلا يكلمون أشباهك."[1]

و لئن كان شيخ الإشراق يبرر صمت الشيوخ بهيبتهم و جلالهم و عظمتهم مما يهيب الاتصال بهم، إلا أن بورخيس يسند جهل سكان مدينة الخالدين للكلام لانتمائهم لسكان الكهوف البهيمية التي ملأت سواحل الخليج العربي و الكهوف الأثيوبية و الآكلين للحوم الثعابين. و يبدو هذان التبريران يتقاطعان تضادا لا توافقا، باعتبار المحاكاة بالنقيض؛ أي أن التماثل ههنا يقع على حدي التضاد، و كأن النص المصدر أنشأ بتأثيره نصا آخرا يعاكسه شكلا و إن كان لا يخالفه جوهرا باعتباره نواة تكوينه.

[1] انظر القصة في : شخصيات قلقة في الإسلام، ص 144.

و يتأكد هذا التأثير في جوانب أخرى من نص بورخيس حين ينسب لسكان مدينة الخالدين الذين يصفهم في بداية القصة بالمتوحشين البوهميين آكلي لحوم الثعابين الأوصاف نفسها التي يتسم بها شيوخ السهروردي الذين يستغرقون في المشاهدة بدل التسبيح، و ذلك حين يقدمهم سارد بورخيس بأنهم "قرروا... أن يحيوا في التأمل المحض، من مبدأ أن كل غاية باطلة... ما كانوا يدركون عالم المحسوسات."[1] و توحي عبارة "عدم إدراك المحسوسات" بمحاكاة شيوخ السهروردي الذين تجردوا من المادة و انقطعوا للتسبيح و الذكر. و من ثمة، فرغم اختلاف سكان مدينة الخالدين عن شيوخ السهروردي ظاهريا في الشكل و الطباع إلا أنهم يتشابهون في صمتهم و تأملهم.

و يمكن تمثيل هذه المحاكاة لنصي السهروردي في الجدول التالي:

مقارنة بين قصة " الغربة الغربية" للسهروردي و بين قصة " الخالد" لبورخيس	
نص السهروردي	**نص بورخيس**
خروج البطل من اليمن (الشرق) إلى القيروان (الغرب). ص 276.	خروج البطل من مصر (الشرق) باتجاه شمال افريقيا (ليبيا).ص 104 و 105.
وقوع البطل في أسر "القرية الظالم أهلها" و وضعه في"مقعر بئر لا نهاية لسمكها" مقيدا بالأغلال .ص (277).	الوقوع في أسر "قرية بربرية" و تقييد البطل بأغلال داخل لحد مستطيل من الحجر. ص 106.
فوق البئر الذي سجن فيه البطل كان هناك قصر مشيد و عليه عدة أبراج.ص (278).	من السجن يتطلع البطل إلى أسوار و أقواس وواجهات تقوم على هضبة صخرية. ص 106.
يؤذن للبطل بالخروج من البئر مساء و العودة إليه صبحا. ص (278).	يخرج البطل من السجن في ساعة الغروب مساء، يغادر، دون مقاومة من سجنائه. ص 108.

[1] الألف، ص 114.

"و خرجت من المغارات و الكهوف حتى تقضيت من الحجرات متوجها إلى عين الحياة". ص (292).	يخرج البطل من الكهف، و يعبر سراديب و حجرات عبارة عن متاهة لبلوغ مدينة الخالدين. ص 108.
رؤية البطل لصخرة عظيمة كالطود العظيمة و يجيبه أحدهم أن الجبل هو جبل سيناء و الصخرة هي الصومعة. ص (292).	اكتشاف مدينة الخالدين فوق هضبة ضخمة، تشبه جرفا صخريا،و المدينة هي بناء غريب ذي قباب و أعمدة عديدة. ص 108 و 109
" ...فإذا أتيت "وادي النمل" فانفض ذيلك، و قل: الحـــمد لله الذي أحياني بعد ما أماتني و " إليه النشور"".ص (282)	يصل البطل إلى نهر عكر تعوق جريانه الصخور و الرمال. ثم يتجه إلى مدينة الخالدين عابرا "الجدول الذي تعوقه الكثبان الرملية" ص 106 و 108.
يرحل البطل من القيروان، و يركب السفينة قائلا و "نحن نروم الصعود على جبل طور سينا حتى نزور صومعة أبينا".ص (283).	يركب البطل الباخرة باتجاه بومباي، لكنه يترل في ميناء باريتيريا و يتذكر يوم كان قائدا عسكريا لجيوش روما أمام البحر الأحمر.ص (117).
يطوف البطل" في تلك الديار "و هي خاوية على عروشها"". ص 286.	يجوب البطل مماليك و أمبراطوريات جديدة غربية و شرقية. ص 117.
وصول البطل إلى جبل سيناء و رؤيته لأبيه و هو شيخ كبير، فبقي باهتا متحيرا منه. ص (293).	الوصول إلى مدينة الخالدين القائمة على الصخرة و الالتقاء بهوميروس (الأب الأدبي) الذي يحكي للبطل عن شيخوخته و عن رحلته الأخيرة بصفته "أوليس" ص (114).
مقارنة بين قصة " أصوات أجنحة جبرائيل" للسهروردي و قصة " الخالد" لبورخيس	
نص السهروردي	**نص بورخيس**
يغلق البطل الباب المؤدي إلى المدينة و يتجه إلى الفتق المؤدي إلى الصحراء. ص 142.	يغادر البطل مدينة طيبة بمصر باتجاه الصحراء الحارقة بحثا عن نهر الخلود. ص 105.

الالتقاء بـــ "جماعة متجردين"[1] هم عشرة شيوخ حسان السيماء اصطفوا هناك صفا. ص 142.	الالتقاء برجال عراة لهم بشرة رمادية و لحى مهملة ينتمون لسكان الكهوف البوهيمية." ما كانوا يدركون عالم المحسوسات." ص 107 و 114.
الشيوخ قدموا "من حيث أين لا أين" ، من إقليم لا تجد السبابة إليه متجها. ص 143.	يصل البطل إلى مدينة الخالدين و يصفها بأنها أقدم من الإنسان و أقدم من الأرض، و أنها من صنع الآلهة. ص 109 و 110.
يلتزم الشيوخ الصمت و لا يتكلمون باستثناء أحدهم الذي يتقدم الجماعة و يحاور البطل. ص .144	يلتزم سكان الكهوف الصمت و لا يتكلمون باستثناء أحدهم (هوميروس) الذي يرافق البطل. 113
"إن الاستغراق في المشاهدة يشغلنا عن التسبيح. و إن كان هناك تسبيح، فإنه ليس بواسطة الألسن و الجوارح و لا بحركة واهتزاز وما إليه." ص 149.	"قرروا... أن يحيوا في التأمل المحض، من مبدأ أن كل غاية باطلة... ما كانوا يدركون عالم المحسوسات." ص 114.
تطغى صفة الدائرة على وصف المكان، إذ يرى البطل ركوة في غاية الاستدارة على هيئة كرة، مطروحة في صحن. ص 144 و 145.	يطغى شكل الدائرة على المكان الذي يستكشفه البطل إذ يلج حجرة دائرية تؤدي إلى حجرة دائرية أخرى، كما تلتف السلالم دورتين او ثلاثا في الحلكة العليا للقباب. ص 110.
في كل خلية من الخلايا التسع العليا أي الأفلاك التسعة قد أثبت زِرءُ نير، أما الطبقة العليا أي الفلك التاسع فلم يكن فيها أي زر، و ما يمثل طبقة تاسعة هو بالنسبة إلى الشيخ طبقة أولى، الخ" ص 144 و 145.	يصل البطل حجرة دائرية واسعة، كان بها تسعة أبواب، ثمانية منها تؤدي إلى متاهة تعود فتصب على نحو زائف في نفس الحجرة ، و يؤدي التاسع إلى حجرة أخرى دائرية. ص 108.

[1] يرد في قصة السهروردي وصف الشيخ قائلا " إننا جماعة متجردون" و تفسر كلمة متجردون في الهامش بمعنى إثبات عدمهم من المكان لأنه من خواص الأجسام، و العقول و روحانية مطلقة لأنها مجردة عن المواد العنصرية و عن المواد الفلكية. أنظر شخصيات قلقة في الإسلام، هامش ص 143. أما بورخيس فيصف سكان مدينة الخالدين بأنهم متجردون من اللباس.

و لم يتمكن أحد من أن يخرق تلك الثنايا التسع العليا خرقا، و لكنه كان من السهل أن تثقب الطبقتان السفليتان.ص 145.	"و انتهيت إلى أن من المستحيل أن يكون هنالك شيء آخر فيما عدا السراديب المنتهية بتسعة أبواب و السراديب الممتدة المتشعبة." ص 109.
أحضر الشيخ لوحا و علّم البطل حروف هجاء عجيبة، حتى أنه استطاع أن يفهم بواسطة الهجاء معنى كل سورة من السور. ص 148 و 149.	يفاجأ البطل عند خروجه من الكهف برؤية هوميروس يخط و يمحو "صفا من الرموز كانت كحروف الأحلام، عندما يهم المرء بفهم معناها يختلط ببعضها البعض" يظن بأنها كتابة بدائية، مستبعدا أن تكون رمزية. ص 111.
و عندئذ تعلمت علم الأبجد... و عندئذ ظهرت لي من عجائب معاني .. ما لا يدخل تحت حصر البيان وحده." ص 150.	" تخيلت عالما بلا ذاكرة، بلا زمن؛ تخيلت إمكان وجود لغة تجهل الأسماء، لغة أفعال لا شخصية أو صفات جامدة." ص 112.
"لما بحثت الشيخ في كيفية هذا النظام قال: إعلم أن للحق سبحانه و تعالى عدة كلمات كبرى..بعضها فوق بعض...أما الآدميون فهم نوع واحد و من له روح فله كلمة، بل هذان الاسمان لا يشيران عند البشر إلا إلى حقيقة واحدة. و من آخر الكلمات الكبرى تظهر كلمات صغرى من غير حد.ص 150 و 151.	" عندما تقترب النهاية لا تبقى صور بالذاكرة و تبقى فقط الكلمات" التي... " كانت رموزا لمصير من لازمني قرونا طويلة كلمات مزحزحة و مبتورة، كلمات آخرين، الصدقة البائسة التي خلفتها له الساعات و القرون." ص119 و 120.
يقول الشيخ في ختام لقائه بالبطل "إن كل الأشياء ليست إلا رموزا إن علمتها على ظاهر معناها كانت تخيلات لا حاصل لها". ص 154 و 155.	يستنتج البطل السارد في ختام القصة بعد ذكر عدة إضافات و سرقات، مستمدة من نصوص مختلفة و من لغات متنوعة أن كل نص هو مزيف. ص 120.

(الجدول رقم4)

يتضح مما ورد في هذه الجداول أن نقاط التماثل بين قصة "الخالد" و بين قصتي السهروردي ليست قليلة، بل نجدها فضلا عن كثرتها تتعاقب بنفس التسلسل الذي ورد في النصين المصدرين، بدءا من التماثل في الانتقال من المدينة نحو الصحراء أو من الشرق إلى الغرب، مرورا بالأسر ووصف هندسة خاصة للأماكن، إلى الالتقاء بأناس لا يتكلمون، وظيفتهم التأمل، ثم اكتشاف حروف جديدة، كما تختم النصوص بالحديث عن الكلمات، ففيما يفسرها السهروردي تفسيرا صوفيا غامضا باعتبار بني الانسان كلمات صغرى صادرة عن كلمة الله، "لا انقطاع لفيضها"، يعرضها بورخيس كإرث جماعي تتضمن ذاكرة البشر، في إشارة إلى تراكم النصوص ذات الكلمات (أو لربما المعاني) المشتركة.

على هذا النحو، لا ينحرف نص بورخيس في تراتبية أحداثه عن النصين المصدرين، بل ينحى منحاهما في محاكاة الحدث و تعاقباته، لكنه يتراح عن أبعاده الصوفية الإسلامية بالإغراق في التعجيب و التغريب، تارة من خلال تعمد المحاكاة بالنقيض _ مثل وصف البشر الذين التقى بهم بطله بالمتوحشين قلبا لوصف السهروردي الذي وصف الجماعة التي التقى بها بطله بالجلال و الهيبة_ أو بتحويل المادة المتناص معها تارة أخرى، من خلال إفراغها جزئيا من المضمون الصوفي و من التصوير الرمزي لحالة روحية و استبدالهما بتصوير مادي خيالي، و كأن "المسألة في أصلها تعود إلى تهديم عاصف للحياة البيولوجية، إلى تغريب (استلاب) متعمد هو الأساس من أجل تهيئة العالم الداخلي، العالم السحري"[1].

كما يلاحظ، أن القاص الأرجنتيني يبرهن على مصدرية التيار الإسلامي الذي يؤطر و يغذي رؤيته الأدبية، من خلال انفلاتات عامة مستمدة من أقوال المعلم الأول للإسلام الرسول محمـــد (صلى الله عليه و سلم) و ذلك حين ينقل حديثه الشريف في جملة مناجاة قائلا "لقد ذكرت المحاجر القديمة التي كانت تقطع حقول الضفة الأخرى. سقط رجل ذات مرة في أكثرها عمقا، لم يكن بمستطاعه أن يؤذي نفسه أو أن يموت لكن الظمأ كان يلفحه، و قبل أن يرموا له بحبل مرت سبعون سنة."[2] إن هذه الجملة هي تحويل لقول النبي عليه الصلاة و السلام "

[1] العبارة لهرمان بونغز، نقلا عن: نظرية الأدب، ص 214 و 215.
[2] الألف، ص 115.

_ 2 القراءة الثانية :

لعل السؤال الذي يلح علينا هو: هل حطم بورخيس الرمز الصوفي الإسلامي للسهروردي أثناء إعادة كتابته قصصيا، أم أن نصوصه لم تقاومه بل تمثلته و استجابت لحضوره؟

قد تجيب بعض نصوص بورخيس نفسها عن هذا السؤال في عرضها لتجربة بطل واحد يتعرض لامتحانات قاسية، و يسافر في أعماق ذاته أو في أعماق مكانية بحثا عن أفق أو عن سر ما، و كأنها تنهج النزعة الصوفية التي توصف بأنها " ... قبل كل شيء تجربة داخلية، هي نوع طريقة في الحياة و في السلوك"[1]. و هو ما نلمسه في نصوص بورخيس الذي كثيرا ما يوظف شخصية قصصية واحدة، و أحيانا يعدم كل محيطها ليبرزها ككائن قصصي وحيد في النص، يتأمل باطنه، أو باطن الكون في قراءة ميتافيزيقية لا تخلو من ألغاز، مثلما نلمسه في قصة "الخالد" أو "الإقتراب من المعتصم" أو "كتابة الإله" أو " الأطلال الدائرية" وغيرها من القصص.

كما تجيب لغة بورخيس نفسها عن هذا السؤال، إذ تفيض برموز صوفية إسلامية. و رغم أن القاص يحاول أحيانا أن يجرد المادة المتناص معها من هالتها الصوفية كتحويل جماعة المتجردين عن المادة في نص السهروردي إلى مجموعة بشرية عارية تنتمي للسلالة البوهيمية إلا أنه بوصفـــه هذا يؤكد محاكاتها شرحا و تفسيرا، بعدما جرد شخوصه من الثياب و قدمهم عراة، و هو عري يمكن أن يُقرأ على أنه تجرد من المادة، أي ما يحقق محاكاة حرفية لما ورد لدى شيخ الإشراق، لا سيما و أن بورخيس يضيف بين ثنايا النص أوصافا مماثلة لما ورد في النص المصدر، بل إنه يغذي نصه القصصي بشروحـــات صوفية مقتبسة من السهروردي ليجيب عن الأسئلة المحتملة التي تثيرها الرموز الصوفية.

تبتدئ لحظة الوصول إلى نهر الخلود في قصة "الخالد" لبورخيس عندما يورد البطل سرده قائلا "و على نحو لا يحتمل، رأيت فيما يرى النائم متاهة صغيرة و صافية: في مركزها جرة كانت عيناي ترياها و كادت يداي تلمسانها لكن تشابك و حيرة منحنياتها أوحيـــا إلي بأنـــي هـــالك دون أن أدركها."[2] أما لحظة مغادرته للقرية البربرية للذهاب إلى مدينة الخالدين فقد كانت "ساعة الغروب".

و توحي عبارتا "رأيت فيما يرى النائم" و "ساعة الغروب" بسلطة النمـــوذج المتنـــاص معه

---

[1] التصوف و المتصوفة ، ص 11.
[2] الألف، ص 106.

و هيمنة اللغة الصوفية الإسلامية في التصوير، ذلك أن السهروردي وظف نفس المفردات اللغوية لما تحمله من دلالة صوفية عميقة. ففي قصة "أصوات أجنحة جبرائيـــل" تبتدئ الأحـــداث بقنوط الشخصية الرئيسية في النص من "هجمات النوم" ملمحا بذلك إلى عرض أحداث القصة في إطار رؤيا يراها البطل النائم، تتأكد في خاتمة النص، إذ تغيب جماعة الشيوخ التي التقى بها البطل بمجرد حلول الفجر و بزوغ شمس النهار.

و يفسر القارئ المجهول هذه الاستعارات الصوفية في هامش النص بأن "التنبه إلى عالم المعاني موقوف على موت عالم الصورة الجسماني."[1] أي أن تخلص النفس من عالم المحسوسات في النوم يتيح لها التحرر من القيود الحسية لإدراك عالم المعقولات. و قد رُوِي عن النبي محـــــــــــــــــــــــمـــــــــــــــــــد عليه الصـــــــــــــــــــــــلاة و السلام قوله "موتوا قبل أن تموتوا".[2] هذا المعنى الصوفي يتكرر أيضا عند السهروردي من خـــــــــــــــلال المقابلة بين بابي المدينة و الصحراء، كناية عن المقابلة بين الجسم و النفس، و هو المحور الرئيسي في الخطاب الصوفي لشيخ الإشراق الذي يلح على أن اكتشاف المعقولات يتحقق بترك المحسوسات.

و يبدو بورخيس مدركا لعمق هذه الدلالات، لذلك يحافظ على عدم تجزئة أوصال الخطـــاب الصوفي المستعطى منه، من خلال محاكاة معجمه اللغوي و إعادة توظـــيف نـــفس الاستعـــارات الصوفية، كالمنام و الانتقال من المدينة إلى الصحراء، بل نجده يقتبس نفس اللحظات الزمنية كتوقيت لتحرك شخصيته (ساعة الغروب) كما صنع السهروردي في "الغربة الغربية" ذلك لأن المساء يرمز إلى معراج النفس، و تعطل الحواس و الكف عن الاشتغال بالمحسوسات بحكم النوم؛ و كأنه يلمح ههنا، إلى أن اكتشاف مدينة الخالدين لم يكن سوى اكتشاف حواسه الباطنة لمعنى عقلي لا لجسم مادي طالما أن حواسه الظاهرة غشاها المساء (النوم).

و نحسب أن القاص الأرجنتيني كان واعيا بهذا التمثل المعقد لمعاني نص كثيـــف و ثخـــين في دلالاته، و مدركا لخطر هذه المحاكاة التي تشتغل على الاستعارة الصوفية و اللغة الرمزية التي تنسج خطابا أدبيا انطلاقا من رؤيا، و لعله لهذا نجد بطله يقول "إن أشد الخواطر لحظية ليتأسس على رسم غير مرئي و يمكن أن يكون أيضا تتويجا أو مستهلا لتكوين خفي."[3] فمدينة الخالدين ليست

---

[1] شخصيات قلقة في الإسلام، ص 141.
[2] و في حديث آخر ينسب لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه جاء فيه " الناس نيام، فإذا ماتوا أفاقوا." نقلا عن هامش المرجع السابق، ص 141.
[3] الخالد، الألف، ص 115.

رسمـــا مرئيا إذن، بل هي معنى غيبي، أو بتعبير بطل بورخيس "المدينة هي الرمز"[1] أو بالأحرى هي "ضرب من المحاكاة الساحرة أو ظهر الحقيقة، و معبد الآلهة غير الراشدة التي تحكم العالم و لا نعـــرف عنها سوى أنها لا تشبه الإنسان."[2] و هذا التصميم التخييلي في إنتاج صور لا تحاكي الأشيـــاء، و إنما تستدعيها لإحتواء التأمل الباطن، نلمسه أيضا في قصة "الأطلال الدائرية" حيث يحلم رجل برجل آخر ينجبه في المنام و يتواصل معه في الحلم فقط.

قصة "الخالد" ليست إذن، إلا محاولة لخرق الحجاب و إدراك السر، من خلال رؤيا منام تؤول رؤيا العالم لفهم القوة الخارقة التي تحكمه. اقتداء برؤيا بطل السهروردي الذي ترك عالم المحسوسات و ارتقى إلى عالم علوي استقرأ أسراره و ألغازه. من هنا يتوافق النصان البورخيسي و السهروردي في التفاصيـــــــــــــــــــل الحَدَثية (من الحدث) و المعجم اللغوي لكنهما يختلفان في كون قصتي شيخ الإشـــــــــــــــــــراق تصـــــــــــــــــــــــــدران عن عقيدة و مذهب دينيين تصقلهما لغة القرآن، و تنبثقان عن مخيلة رجل صوفي ذي تجربة روحية ترسبت في ذاكـــرته روافد و نصوص أصحاب المكاشفات و الإشارات[3].

أما نص بورخيس فيصدر عن مذهب أدبي و تجربة فنية جعلت من خطابه القصصي تجميـــعا و تحويلا لخطابات أخرى يغذو فيها التشـــفير (الاستعارات الصوفية) لعبة خطرة تضع القراءة على محك صعب في غياب دليل النص المصدر، لا سيما و أن الكاتب يعرض موضوعة البحث عن سر نهر الخلود أو مدينة الخالدين في خطاب يفيض بالأسرار. و نحسب أن الخطاب القصصي الصوفي للسهروردي قد مارس تأثيرا قويا على الكاتب الشاب في مقتبل تجربته الأدبية، ففي قصة "كتابة الإله" يتجلى أثر شيخ الإشراق جليا و قويا، حيث تتحول الفقرة التالية إلى بؤرة مركزية في نص بورخيس، و جاء فيها :

"فرأيت ركوة ذات أحد عشر ثِنْيا مطروحة في صحن و في وسطها قَدْر من الماء، و في وسط الماء رمل متماسك، و على جوانب ذلك الرمل يتحرك حيوان عديد. (...) و مع هذا كله كانت تلك الركوة في غاية الاستدارة على هيئة كرة."[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 114.

[2] المصدر السابق، ص 114.

[3] يذكر السهروردي مثلا في مقدمة قصته " الغربة الغربية" تأثره بقصة ابن طفيل " حي بن يقظان" و يقول عنها أنه وجد فيها " من عجايب الكلمات الروحانية و الإشارات العميقة متعرية من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم الذي هو " الطامة الكبرى" المخزونة في الكتب الإلهية المستودعة في رموز الحكماء". أنظر كتاب : سهروردي، شهاب الدين يحي، مجموعة مصنفات شيخ الإشراق، ص 275.

[4] قصة "أصوات أجنحة جبرائيل" أنظر: شخصيات قلقة في الإسلام، ص 144 و 145.

و يرد في هامش هذه الفقرة شرحا دقيقا لهذه الرموز المذكورة، فالركوة هي كرة العالم، والقدر من الماء معناه العنصر المائي، و الرمل المتماسك يرمز إلى مركز الأرض. أما الحيوان فيقصد به "جـــنس الحيوانات، و تحته أنواع كثيرة؛ مثل الإنسان (الفرس) الخ، و كل نوع له أصناف كثـــيرة، مثـــل الروسي و الحبشي الخ."[1]

هذه العناصر المذكورة يعيد بورخيس استثمارها في سياق تخييلي يضفي عليه هاجسا رؤيويا يختلط فيه الواقع بالحلم، إذ نقرأ له :

" في أحد الأيام أو الليالي... حلمت بأن ثمة حبة رمل على أرض السجن. عاودت النوم غير مبال، فحلمت أنني أصحو من نومي و أن ثمة حبتي رمل. عدت إلى النوم، حلمت أن حبات الرمل كن ثلاثا. و هكذا أخذت تتضاعف حتى غطت السجن و قضيت نحبي تحت نصف الكرة الرملي ذاك. فطنت إلى أنني كنت أحلم، و بجهد رحيب استيقظت. و كانت اليقظة بلا طائل إذ الرمل الفائـــق الحصر كان يخنقني. أحد ما قال لي : "إنك لم تعد إلى حالة السهاد، و إنما إلى حلم سابق، و ذلك الحلم موجود داخل حلم آخر، و هكذا إلى ما لا نهاية الذي هو عدد حبات الرمل. طريق عودتك لا ينتهي، و سوف تموت قبل أن تستيقظ حقيقة.

أحسست بالضياع. كان الرمل يهشم فمي، لكنني صرخت: "لا رمل بوسعه أن يقتلني و لا توجد أحلام داخل أحلام" في الحلكة العلوية حلقت دائرة ضوء، و رأيت وجه السجان و يديه و البكرة و الحبل و اللحم و الجرتين."[2]

أولا، يلاحظ أن بورخيس يعمد ثانية في هذا النص إلى توظيف السجن،كناية عن حبس الذات عن معرفة الكون، فهي سجينة بهذا الكون (السجن الدائري) و حبيسة جهلها لعدم إدراك أسراره. و السجين داخله هو (الحيوان العديد) باصطلاح السهروردي.

ثانيا، لا ينفك القاص يوظف نفس العناصر الواردة في النص المصدر مثل الماء (جرتين ماء وردت في النص) و الرمل و البكرة، هذا الجسم الدائري الذي لا يختلف عن الركوة باصطلاح السهروردي التي يديرها "سجان محته السنون" على حد قول السارد. و يبدو واضحا، أن القاص يعيد رسما شبيها بما أورده شيخ الإشراق في لوحته، فالبكرة و السجان ههنا يقصد بهما الرب الذي يدير الكـــون، و الذي سخر للأرض و أهلها ماء و رزقا.

---

[1] المرجع السابق، هامش 144.

[2] قصة "كتابة الإله"، الألف، ص 126 و 127.

غير أن الكاتب الأرجنتيني يقدم في نصه تفصيلا و شرحا تخييليين لما ورد رمزا في النص المصدر، دون أن يبتعد جوهريا عن المادة الخام التي استعطاها، من ذلك مثلا توظيف و تحـــويل مفاهـــيم السهروردي عن الغربة و أسر الطبيعة إلى عزلة و وحدة داخل السجن لعجز في فهم الكون، ممزجا كل ذلك في خطاب أدبي تعلو فيه أصوات أدبية أخرى، نلتمس أثرها في عبارة "الحلم داخل الحلم" و هو عنوان لقصيدة شهيرة للشاعر و القاص الأمريكي "إدغار آلان بو" نشرها عام 1849. نحسب أن بورخيس لا يخفي تأثير هذا الأديب عليه، لا سيما و أنه يشاركه الاهتمـــام بالنص الإسلامي متمثلا في القرآن الذي استوحى منه "بو" كتابة قصيدتين إحداهما تحمـــل عنوانـــا قرآنيا و هو "الأعراف" كتبها عام 1829، و الثانية بعنوان "إسرافيل" كتبها عـــام 1831. كما يشترك الأديبان أيضا في إبداع نفس الأجناس الأدبية و نقصد بها الشعر و القصة القصيرة.

و يبدو القاص حريصا على جزئيات الخطاب القصصي الصوفي للسهروردي، و كأن إسقاط أي جزء منه قد يخل بالرسالة الأدبية، لذلك لا تفوته الإشارات الملحقة بالمفاهيم الصوفية كعبارة "ركوة ذات أحد عشر ثِنيا"، و يرد شرح "الأحد عشر ثِنْيا" في هامش قصة شيخ الإشراق بأن المقصود بها كرة الأرض و تسعة من هذه الثنايا "هي الأفلاك التسعة، و الاثنان الآخران أحدهما العنصر الناري و الثاني العنصر الهوائي، لأن العنصر الناري يحيط بالعنصر الهوائي، و كلاهما محاط بالأفلاك".[1]

يتكرر إذن، الرقم تسعة مرتين في كلا النصين، فبينما يعدد السهروردي تسعة أفلاك، آخرها الفـــلك الأعظم، يعدد بورخيس تسع حجرات، متخذا من الحجرة التاسعة بوابة القائد الروماني لبلوغ المدينة السرية في قصة "الخالد". أما باقي التفصيلات التي جاءت في شرح كلام الشيخ المقتول، فـــيرد في قصة "كتابة الإله" كالآتي:

" أنا رأيت "عجلة" شديدة العلو، و لم تكن أمام عيني و لا وراءهما و لا إلى جانبي و إنما في كل مكان، في نفس الوقت. تلك العجلة سويت من ماء بيد أنها كانت من نار أيضا، و كانت (على الرغم من أن حافتها كانت ترى) لا نهائية."[2]

---

[1] شخصيات قلقة في الإسلام، هامش، ص 144.

[2] كتابة الإله، الألف، ص 127. كما يرد رقم تسعة أيضا في قصة " تلون أوكبار" في مجموعته القصصية " خيالات" إذ يجيء فيها :

« …un hérésiarque du XIe siecle imagina le sophisme des neufs pièces de cuivre. Le renom scandaleux de ce sophisme équivaut dans Tlon à celui des apories éléatiques. » Ficcions, p 21.

لا يتوانى بورخيس إذن، عن محاكاة مصدره، و ذلك بتحويل الفلك إلى عجلة، و لا يتردد في تحديد موقعها البعيد (شديدة العلو/في كل مكان)، و لا ينحـــرف في وصفها عما جاء في النص المصدر (ماء/نار)؛ إنها لوحة كاملة بكل فسيفســائها و أرقامها و ملامحها، موشّحة بإضافات تبدو تعليقية كانطباع شخصي للمقروء الذي تم ترهينه في شكل إبداعي. و في وصف يتجاوز محـــاكاة الأشياء، إذ يعهد السارد في هذا النص بالرسالة الإلهية إلى نمور الجاجوار، إذ يقول :

" ... تخيلت إلهي يعهد بالرسالة إلى الجلد الحي لنمور الجاجوار التي ستتحابب و تتكاثـــر بـــلا نهاية..." ثم يضيف " كرست أعواما طويلة لتعلم نسق و شكل البقع. كل يوم مظلم كان يمنحـــني لحظة نور و هكذا تمكنت من تثبيت الأشكال السوداء التي تمحو الجلد الأصفر في رأسي."[1]

إن هذه الصورة لتبدو استحضارا معدلا نسبيا لصورة أخرى وردت في نص السهروردي حيث يتراءئ بها أكثر من أثر تناصي، فرغم تغيير الأشياء المركبة لها، إلا أن الوشائج النصية تكشف عن ذاتها من خلال حضور صوت السهروردي في أنفاس السرد البورخيسي، الذي جاء فيه :

" قلت للحكيم: أخبرني الآن عن جناح جبرائيل. قال: إعلم أن لجبرائيل جناحين: أحدهما عن يمين و هو نور محض، و هذا الجناح ينضاف مجرد وجوده إلى الحق؛ و أما الجناح الأيسر فتمتد عليه بقعة سوداء كأنها الكلف الذي يظهر في وجه القمر أو كأنها تذكرنا بالألوان التي على قدم الطـــاووس.

و في هذا إمكان وجوده الذي جانب منه ينصرف إلى العدم. فإذا نظرت ما لجبرائيل من الوجـــود بجود الحق فإنه يوصف بوجوب الوجود. و إذا نظرت إليه بقدر استحقاق ذاته فإنه يوصف بالعدم؛ و من هذه الجهة يلزم إمكان الوجود. فهذان المعنيان ممثلان في جناحي جبرائيل : الأيمن إضافته إلى الحق، و الأيسر استحقاقه في ذات نفسه..."[2]

لقد استطاع القاص اللاتينوأمريكي أن يحاكي النص الصوفي بذكاء، موظفـــا بعض الكلمـــات حرفيا، لكن بتركيب مختلف، لإنتاج صورة بخطوط مغايرة عن تلك التي وردت في النص الأصلي، حتى لا يترك أدلة قوية تدينه، معتمدا على إيجاد قرائن مماثلة لفكرة السهروردي

[1] الألف، ص 125.

[2] شخصيات قلقة في الإسلام، ص 152 و 153. هذه الفكرة ترد أيضا في قصة " الغربة الغربية" إذ جاء فيها " ...إذا طلع النجم اليماني من وراء غيوم رقيقة متألقة مما نسجته عناكب زوايا العالم العنصري في عالم الكون و الفساد." انظر كتاب : سهروردي، شهاب الدين يحي، مجموعة مصنفات شيخ الإشراق، ص 260. فالنجم اليماني يقابله الجناح الأيمن ذا النور، و عناكب العالم العنصري يقابله الجناح الأيسرلجبرائيل الذي تغطيه بقع سوداء و ظلمة حسب رأينا.

الصوفية، و مستعينا بعناصر تكاد تكون مترادفة دلاليا لعناصر النص المصدر، بغية خلق صورة قريبة لا متطابقة. فبتأثـــير الخطاب القصصي الصوفي و استيعابا له، لا سيما بفضل الشروحات المرفقة، فقد حافظ على أهم المصطلحات الصوفية التي أثــثت الصورة السهروردية، و هي الظلمة، و النور و البقع و الأشكال السوداء و يعادلها النور المحض و البقعة السوداء أو الكلف في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل". لكنه استبدل أجنحة جبرائيل بجلد النمور.

يمثل الشيخ الذي تقدم الجماعة و تحدث مع بطل السهروردي العقل الأول، و رأينا كما هو مثبت في الجدول أن بورخيس أوجد له معادلا أدبيا و هو هوميروس (الأديب الأول في منظـــور بورخيس). أما جناحا جبرائيل فهما صفتان لهذا العقل، الأيمن به نور كناية عن الوجوب "يعني أنك لو نظرت إليه بالنسبة إلى علته، وجدته واجبا بوجود العلة ... و هذا الوجـــوب هو صفة وجود الحق"[1]. أما الجناح الأيسر فبه بقعة سوداء، و هذا السواد أو الكلف هما "صفتان للإمكان العارض لوجوده. و إذا كان المؤلف يضع نسبة بين السواد و الإمكان، فذلك لأننا نصـــير مـــن الإمكان إلى العدم."[2]

لا ندعي ههنا، أن بورخيس أعاد كتابة هذا الخطاب الصوفي المعقد و المتداخل في دلالاته كلها، لكن نتصور أنه أمده بلغة تصويرية غمس فيها ريشته الأدبية لمحاكاة رسما يماثله على الأقل في الألوان إن لم يكن تطابقا في الشكل. ذلك أن فارق الديانات و المرجعيات و الإعتقادات يلـــعب دورا في التلقي و التمثل و القناعة أيضا. و لئن ربطنا ما بين خاتمة النص التي يتحدث فيهـــا الســـارد عـــن التوحد مع الألوهة و بين الفقرة الأخيرة المذكورة آنفا، أمكننا ذلك فهم سبب تركـــيزه على تثبيت الأشكال السوداء التي تمحو الجلد الأصفر، و على استمداد النور من الظلمة، و كأن به يتحدث عن مقـــام الصوفي الذي يخرج من ظلمة الجسد و المادة ليصير عدما.

غير أن قراءة ثانية لهذه الصورة توحي إلى حد بعيد بمحاكاة القاص الأرجنتيني لنمط الوصـــف الصوفي للسهروردي، فالجلد الأصفر هو الكينونة الأولى للشيء، أو لنقل أصله و فطرته إن جـــاز التعبير، و يقابلها عند شيخ الإشراق النفس المضيئة أو الروح الإنسانية غير القابلة للعدم. أما البقـــع السوداء فهي صادرة عن صفة الإمكان، أي الأمر الطارئ من فعل و حدث يرتكبه الإنسان كالقهر و الصيحة و الغرور بلغة الصوفية. و لربما يكون بورخيس قد أوّلها كتابة بمعنى صنيع الانسان الذي يملأ وجوده.

[1] المرجع السابق، هامش ص 152.
[2] المرجع السابق، هامش ص 152.

إلى هنا، يتراءى لنا أن صاحب "الألف" يمارس وظيفة المستثمر لاستعارات صوفية ذات مفاهيم جوهرية في الخطاب الصوفي الإسلامي، لذلك تبدو نصوصه شارحة و واصفة أدبيا لا إنشائيا لأنظمة العلامات الصوفية، لكنه دائما يحاول خلق مسافة تخييلية، مع مزج المؤثرات في سياق واحد، من "السهروردي" إلى "ابن عربي" إلى "إدغار آلان بو"، و من إشارات إسلامية إلى يهودية إلى هندوسية، يُودع القاص رصيد مقروءاته المتنوعة في وعاء نصي واحد.

كما نخلص أيضا، إلى أن فعل التناص الذي بيناه، يبدو مزدوجا، يتحرك على مستويين، تارة تعالقا مع قصتي السهروردي، و تارة تضمينا لتأويلات الشارح المجهول التي وردت في الهوامش المرفقة لنصي شيخ الإشراق. أي أن كتابة بورخيس هي في الأصل إعادة كتابة لنص و لهوامشه. ذلك أن لغة السهروردي متمنّعة عن الفهم في غياب دليل لها. و يبدو أن هذه الصعوبة هي التي أوقعت الكاتب في فخ مصدره، فرغم محاولاته لإيجاد معادلات لغوية و صُوَرية إلا أنه اضطر في كثير من المواقع أن يكتب بألفاظ صوفية إسلامية، مثل السجن، الظلمة، النور، التأمل، الناس المتجردة من الثياب، الهجرة من الغرب إلى الشرق، الفلك الدائري، و غيرها من الرموز.

لكن تبقى هذه الألفاظ ذات خصوصية متفردة عن تلك التي وردت في قصص بورخيس، ذلك أن كثافتها الصوفية و سعتها الرمزية تتجاوز بكثير كثافة ألفاظ بورخيس التي و إن لم تفقد بريقها الصوفي إلا أن توظيفها فنيا لخدمة نص أدبي و لبناء حدث قصصي انتهى بها إلى أن تكون جزءا من تصميم جمالي للنص، و ليس جزءا أصيلا فيه، لأنها ناشئة عن نقل لا عن معايشة أو مكاشفة. بمعنى آخر، إن الصوفية "أسست لكتابة تمليها التجربة الذاتية، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية عامة."[1]

أما القاص الأرجنتيني، فقد أسس لكتابة تمليها الرغبة الأدبية في التجديد اللغوي و الإبداع الاستعاري، لذلك جاء الأثر الصوفي محاكَى تؤطره رؤيا أخرى أدبية لا دينية أو عقائدية، لا سيما و أن الكاتب اتخذ من المصطلحات الصوفية أداة لإبعاد القريب، و لبناء متاهات، مما أوقع أدبه في الميتافيزيقا رغم محاولاته لانتشاله إلى مقام الصوفية، و هو فعل تكرر همسا و تبريرا داخل نصوصه. كإشارة من بعيد إلى الأفق الجديد الذي يستشرفه.

---

[1] أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص 115.

لقد حاول بورخيس أن يخلق عالمه التخييلي في أجواء صوفية كنوع من الخصوصية الجمالية و المثالية الأدبية المتميزتين عما هو استهلاكي من الأدب في بيئته. وإدراكا منه بنوع هذه التجربة فقد ركز كثيرا في كتاباته على فتح التخوم بين العالم الخارجي و العالم الباطني لشخصياته القصصية، لدرجة تصل إلى انعزال بعض شخصياته عما هو خارجي لتسكن في دواخلها لاستبطان الذات أو معنى خفي غيبي و تتخذ من الداخل مصدرا لرؤياها.

و نخال الكاتب يخاطب نفسه حين يقول على لسان السارد بأن قصته هي حاصل انتحالات كثيرة، من الإغريقية و اللاتينية المتأخرة، و من كتابات عشر أدباء و علماء غربيين، دون أن يذكر اسما واحد مشرقيا. و هو تقليد بات مألوفا في نصوص بورخيس الذي يسوق قارئه إلى أرض بعيدة حجبا لمصادره، و إخفاء لخلفيات نصوصه التي يصارع معها المتلقي لتفكيك شفراتها.

إن هذا التستر المتعمد يكشف عن علاقة "أوديبية" باصطلاح "هارولد بلوم" (/1930) **Harold Bloom**

مع النص المصدر الذي يتراءى كخصم أدبي يحاول القاص "أن يدمره، و أن يحل محله، و يستولي على جمهوره، بصورة تشحن علاقة النص، و تملأ المجال التناصي له بقدر كبير من الحيوية و التوتر."[1] و لئن كان بورخيس لم يستول على جمهور السهروردي الغائب إلى حد بعيد في الوسط الغربي، إلا أنه استأثر بالفرادة الإبداعية في منظورهم، لا سيما و أن العقد المبرم بينه و بين النص الصوفي الإسلامي ظل سريا، أمام تصريحاته المتكررة التي أغفلته و روجت فقط للنصوص الغربية أو لنص "ألف ليلة و ليلة".

[1] حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 99.

الفصل الثالث

التناص الاستعاري "مع جلال الدين الرومي"

تبْكِ الغيمة، أنّى للبستان أن يبتسم؟ "

يعد "جلال الدين الرومي" أحد كبار الشعراء الصوفيين. هو "محمد بن محمد بن حسين بهـــاء الدين"، و لد في بلخ (أفغانستان) سنة 604 هجرية الموافق لسنة 1207 ميلادية. و كان والـــده حسب ما تذكر الدكتورة "آنه ماري شيمل" متكلما "إلهيا" مشهورا. و قد اضطرت أسرته في صباه إلى مغادرة بلخ للاستقرار في "نيسابور" و ذلك فرارا من الوضع السياسي و الأمني المترديين. فقـــد شهد موطن الشاعر نزاعا دمويا بين الخوارزمشاهيين و الغوريين[1]، ناهيك عن تقدم جحافل المغول نحو حدود العالم الإسلامي.

و تروي بعض الكتب أن عائلة الشاعر الصوفي زارت "فريد الدين العطار" في نيسابور، و أن هذا الأخير أهدى "جلال الدين" كتابه "أسرار نَامِه". و بعد ذلك أدت الأسرة مناسك الحج، ثم مكثت مدة في سوريا. و في السنوات التي أعقبت عام 617 هـــ، وصل الشاعر و أســـرته إلى أواســـط أناضول ـــ الروم و استقر بها، و يقال أن تسميته بالرومي جاءت من هذه المنطقة التي مكث فيها.

استقر الشاعر بمدينة تسمى "قرَمَان" تقع جنوب "قونية" عاصمة السلاجقة الروم، و هناك بدأ والده وعظه و تعليمه. و بعد وفاته خلفه ابنه "جلال الدين" الذي تتلمذ على أيدي شيوخ كبار في الفقه و العلوم و التصوف أمثال "برهان الدين محقق الترمذي". و يروي البعض أنه التقى ابن عربي و "سعد الدين الحوي" و " أوحد الدين الكرماني" في رحلة قادته إلى سوريا لتجديد ثقافته الصوفية. كما جمعته علاقة قوية بـــ "شمس الدين التبريزي" الذي أثّرت صحبته عليه و تركت بصماتها على إنتاجه الشعري الصوفي.

توفي "جلال الدين الرومي" سنة 672 هجرية الموافق لـــ 1273 ميلادية بقونية، بعد أن تـــرك أكثر من ثلاثين ألف بيت في الشعر الغنائي، و أكثر من ستة و عشـــرين ألف بـــيت في الشـــعر التعليمي، أشهرها كتابه الضخم "المثنـــوي" الذي يقع في ستة أجزاء و كتاب "فيه ما فيه" و ديوان "شمس تبريز"

---

[1] تروي بعض الكتب أن الخوارزمشاه كبّدوا الصوفية متاعب كبيرة بتحريض من العالم الشهير "فخر الدين الرازي" ، و أنه كان سببا مباشرا وراء غضبة خوارزمشاه على الصوفية و إغراق "مجد الدين البغدادي" في نهر سيحون عام 616 هـ، و هجرة بهاء الدين والد الشاعر بأسرته من بلخ، غير أن بعض الباحثين ينفون هذا الاتهام الموجه لفخر الدين الرازي، باعتبار ان هذا الأخير توفي سنة 606 هـ ، في حين أن هجرة أسرة الشاعر الصوفي تمت في 616 هـ، الموافق لسنة 1218 أو 1219 على الأكثر أي بتقدم جيش المغول على أبواب العالم الإسلامي.
انظر ما ورد في هذا السياق في كتاب "آنه ماري شيمل" الشمس المنتصرة، ص 53 إلى 55.
و مقدمة كتاب المثنوي في جزئه الأول، بقلم المترجم و الشارح الدكتور "إبراهيم الدسوقي شتا" ص 9 و 10.

و "المجالس السبعة".

و تذهب الباحثة الألمانية "آنه ماري شيمل" إلى أن المستشرق النمساوي "جوزف فون هامر- بورغشتال"

(1865-1774) (Joseph von Hammer- Purgstall

كان أول من ترجم أشعار "جلال الدين الرومي" إلى اللغة الألمانية، و ذلك عام 1818.

و يعد المستشرق "أ. د. تورلوك"، أول ألماني يحاول تأليف مسح تاريخي للتصوف في كتيبه اللاتيني "التصوف أو المعرفة الفارسية وفق مفهـــوم وحدة الوجود... الذي نشِر في برلين سنة1821 م. "[1] و تضمن هذا الكتاب بعض الأبيات الشعرية للرومي.

أما في اللغة الإنجليزية، فقد استغـــرقت ترجمة "رينولد أ. نيكولسن" لكتاب "المثنوي" من عام 1928 إلى 1940، و هي ترجمة تضمنت تعليقات و ملاحظات نقدية حول كتابة "جلال الدين الرومي". كما سبق لنيكولسن أن أصدر مقتطفـــات شعرية من "ديوان شمس تبريز" عام 1898. و نشر عدة باحثين بلغات مختلفة كتبا عن "مولانا" و عن الشعر الصوفي الفارسي، و ذلك في إيران و تركيا و فرنسا و السويد و إسبانيا في زمن مبكر، مقارنة بالدراسات العربية التي تنـــاولت هـــذا الصوفي و إنتاجه. و قد رصدت الباحثة " شيمل" قائمة طويلة لهذه الدراسات في كتابها "الشمـــس المنتصرة" حول "جلال الدين الرومي".

التناص الاستعاري:

1-1 استعارة الحديقة :

يكاد يكون تعالق نصوص بورخيس بنصوص "جلال الدين الرومي" تعالق استعارات لا تعالق فقرات أو مضامين أو أحداث قصصية، كما هو الحال لدى العطار و السهروردي، إذ نعتقد أن الكـــاتب الأرجنتيني الذي أسس قصصه على روافد صوفية إسلامية، آثر أن يستمد من شعر "جلال الدين الرومي" رموزا شعرية صوفية جوهرية يحيك حولها نسيجه القصصي. و نحسب أن هذا الاستمــــداد هو لعبة حذرة مع المصدر، الذي يملأ حضـــوره في القص البورخيسي في إشارات أو كلمات لا في سطـــور، بحيث نلمح أثره من بعيد، بعدما استأصل الكاتب هذه الإشارات و عراها من متنها حتى يعدم أصولها و يُبقي سرّ استحضارها دفينا في نصوصه. و من

[1] الشمس المنتصرة، ص 571 و 572.

هذه الرموز نجد الأسطرلاب، الحديقة، النقش، الحلم، فهرس الفهارس، اسم شخصية مثل البخاري أو اسم مكان مثل بابل و غيرها.

ففي قصة "الحديقة ذات الطرق المتشعبة" تظهر استعارات "جلال الدين الرومي" جلية، رغم أن القاص يخفف من إشعاعها الصوفي من خلال توظيفها في نص بوليسي- حربي في ظاهره، لكنه لا يخلو من إشارات صوفية، بل نجد القاص يعيد كتابة استعارات صوفية كاملة كنوع من الإجابات الغامضة التي تبدو ميتافيزيقة لنص مغلق استغرق قرنا من الزمن لفك شفرته. يعرض القاص بنـــاء غريبا لنص الحكيم الصيني، فبينما يختار المرء احتمالا واحدا من مجموع الاحتمالات التي توحي بها قصة ما، فإن "تسوي بن" يختار كافة الاحتمالات معا في روايته.

"فعلى سبيل المثال: "فانج" لديه سر، يطرق غريب بابه، يقرر "فانج" قتله. و بالطبع ثمة عدة نهايات محتملة: "فانـــج" يمكـــنه قتل الغريب، الغريب يمكنه قتل"فانج"، كلاهما يمكن أن ينجو، قد يموت كلاهما ... الخ. في عمل تسوي بن تقع كافة النهايات، و كل واحـــدة منها انطـــلاقة لتشعبـــات أخرى"[1].

إن هذه التناقضـــات المتفرعة و المتشعبة تمتد في قصة بورخيس إلى إسقاطها على الشخصيـــات الفاعلة في النص، حيث يصف "ستيفن ألبرت" ضيفه الصيني قائلا أنت صديقي و في زمن آخر أنت عدوي. هذا التضاد المجتمع في الشخص الواحد كان قد عبر عنه "جلال الدين الرومي" أكثر مـــن مرة في كتابه "المثنوي" ففي جزئه الرابع نقرأ :

" و البحر بالنسبة لأحياء البحر كالحديقة، لكنه لمخلوقات الأرض موت و مصيبة.

و هكذا دواليك يا رجل العمل عد نسبة الأمر الواحد من شخص واحد إلى ألف.

فزيد الذي يكون في رأي ذلك الشخص شيطانا، يكون في رأي شخص آخر سلطانا.

يقول ذاك: زيد صديق سني، و يقول هذا بل مجوسي جدير بالقتل.

و زيد ذات واحدة لكنه كالجنان بالنسبة لإنسان، و بالنسبة لآخر أذى مستمر و خسارة."[2]

و في أبيات شعرية قريبة من أجواء القصة البورخيسية تتكرر موضوعة الصديق العدو مرة أخرى في الكتاب نفسه لمولانا:

" كان أحدهم يستشير آخر، حتى ينجو من التردد و من ورطة (سقط فيها).

---

[1] الألف، ص 83.

[2] المثنوي، ترجمة و شرح و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، الجزء الرابع، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 48 و 49.

فقال له يا حسن الاسم أطلب غيري، و أسر إليه بما يهمك و ما تريد المشورة فيه.
و أنا عدوك فلا تلطف حولي، فلا يوجد من رأى لعدو نصر أبدا.
فاذهب و اطلب شخصا يكون لك صديقا، و الصديق ـبلا شكـ هو من يرجو لصديقه الخير.
أما أنا فعدوك لك و لا بد من أنيتي ـــ أن أكون معوجا معك و أن أبدي لك العداوة.
و ليس من المعقول طلب الحراسة من الذئب، و البحث في غير موضعه عدم بحث."
....
و كل من يكون جليسا للأصدقاء، فهو في بستان، و إن كان في مستوقد حمام.
و كل من يجالس عدوا - و لو للحظة واحدة- و يكون في بستان، فكأنه في مستوقد الحمام."[1]

تكاد تكون هذه الأبيات التي كتبها صاحبها قبل قرون عن كتابة نص بورخيس، تكاد تكـــون ملخصة لقصة العلاقة التي جمعت "ألبرت" الإنجليزي بالعميل الصيني. فقد كان هذا الأخير فعلا في ورطة، قادته إلى البحث عن النجاة لدى المبشر الذي سكن وسط حديقة كبيرة. انطـــلاقا من هذه الأبيات يتضح الشرح الصوفي مفصلا لفكرة الاحتمالات التي تحدث عنها بورخيس، بكل تناقضاها و تضاداها، و إن كان قد ربط تعدداها بتعدد الأزمنة و الحيوات للشخص الواحد.

غير أن جملة البطل في آخر القصة تؤكد أن هذه التناقضات ليست رهينة الزمن دائما. ذلك أن الجاسوس و هو يطلق النار على ضحيته يصفه في نفس الوقت بالصديق و العدو. فالاحتمالات هي مجموع الشكوك و الظنون التي تنتشر عند الناس حول شخص ما. و هي الآراء و الأحكام الجزئية التي تنافي المطلق، و التي تختلف بتنوع البشر. الاحتمالات هي هامش النسبية الذي يتســـع إلى ما لا نهاية.

معنى هذا، أن الإنسان الذي يبدو صديقا و عدوا في آن واحد، يعكس بطلان فكرة الخير المطلق و الشر المطلق بالمفهوم الصوفي لدى "جلال الدين الرومي". "فما يكون شرا بالنسبة لأحد، يكون خيرا بالنسبة لآخر... و هذا نفي لكل مدارس الفلسفة التي تحدد المشكلة ... و الفكرة واردة عن سنائي في الحديقة و في ذلك الزمان الذي خلق الله فيه الآفاق لم يخلق شرا على

---

[1] المثنوي، الجزء الرابع ص 208 و 209.

الإطلاق."[1] على هذا النحو نفهم مشاعـــر بطل بورخيس في "حديقة الطرق المتشعبة" فهو يصف "ألبرت" بالعدو، لأنه انجليزي، الخصم الآخــر للنازيين الذين يشتغل لحسابهم، و الضحية التي ينبغي أن تعدم لإبلاغ الشفرة السرية لفريقه. لكنه في الوقت نفسه يصفه أيضا بالصديق، لأنه جمعه به حـــوار حميم حول إرث جده الأدبي، الذي استطاع " ألبرت" أن يفكك طلاسمه. لذلك نجده يتحسر في آخر القصة على اضطراره لقتله، قائلا "و لكنه لا يعلم (أني لأحد أن يعلم؟) مدى ندمي و هواني."[2]

إن بطل بورخيس يؤمن هو الآخر بالاحتمالات اللامتناهية، التي تنسف الأمر المطلق، و تتيح له إمكانات مختلفة و متنوعة. و هو ما يوضحه على لسان شخصيته القصصية التي تشرح رؤية الكاتب الصيني الحكيم لحفيده "لا يعتقد جدك في الزمن الأوحد، المطلق، بل كان يعتقد في مجموعات لا نهائية من الأزمنة، شبكة متنامية و مسببة للدوار من الأزمنة المتباعدة و المتقاربة و المتوازية. و هذا النسيج من أزمنة تتقارب و تتشعب و تتقاطع و تُتجاهل منذ القدم يضم كافة الاحتمالات."[3] هذه السلسلة الطويلة من الاحتمالات و الإمكانات نقرأها شعرا في كتاب "المثنوي" لجلال الدين الرومي:

"فذلك الشخص الواحد يكون لك أبا، لكنه بالنسبة لآخر يكون ابنا.

و بالنسبة لشخص ثالث يكون قهرا و عدوا، و في حق رابع يكون محسنا و لطيفا.

له مئات الآلاف من الأسماء و هو إنسان واحد، و كل من يصفه بصفة، يتجاهل الصفات الأخرى."[4]

هذه الألفية من الأسماء للإنسان الواحد، هي كناية عن تعدد الآراء حول الذات الواحدة التي يختلف النظر إليها باختلاف طالبيها "إذ لا يحمل عطاياه إلا مطاياه". و هي الفكرة التي تتحول عند بورخيس إلى عددية لا متنـــاهية من الذوات بتعـــدد الأزمنة. أي أنه حوّل تعدد آراء الناس بشأن الشخص الواحد، إلى تعدد في وجـــوده المتكرر عبر الزمن، مبقيا بذلك على فكرة الاحتمـــالات المتعددة للشخص الواحد، لكنه ساقها إلى شرح فكرته عن الحيوات المتجـــددة للروح عبر الزمن. و هو ما نلمسه في حواراته الصحفية و حوارات زوجته "ماريا قداما" التي ذكرت أنه حدث ذات

[1] يقصد بالحديقة هنا كتاب منظومة " حديقة الحقيقة" لسنائي الغزنوي أنظر: المثنوي، الجزء الرابع، هامش ص 380.
[2] الألف، ص 87.
[3] الألف، ص 85.
[4] المثنوي،الجزء الثاني، ص 304.

مرة أن تجاوبت مع موسيقى مغربية و نساء كن يرقصن في إحدى الحفلات، و برر القاص انفعالاتها و حماسها بأنه قد "يكون ذلك في حياة أخرى تكونين فيها امرأة أمازيغية."[1]

و تجدر الإشارة إلى أن فكرة الجمع بين المتناقضات وردت عند "مولانا" مقترنة دائما بالحديقة أو بالبستان، و هو ما يثير التساؤل عن هذا التماثل بينها و بين نص "حديقة " بورخيس. و قد كان الدكتور "إبراهيم الدسوقي شتا" قد أورد في هامش الجزء الرابع من "المثنوي" أن "مولانا" أراد أن يبين من خلال ذاك الجمع، أن "معاشرة الأضـــداد" تكون حتى في " الحدائق و الريـــاض". و قد سبقه إلى هذه الفكرة "سنائي الغزنوي" (437 هـــ، 525 هـــ)، صاحب كتاب "حديقة الحقيقة" الذي اقتبس عنه "مولانا" بعض قصصه.

و يبدو جليا ههنا، أن لفظة الحديقة تكاد تكون مشتركة بين "جلال الدين الرومي" و "سنائي"، كما تناولها الشعر الفارسي و الأوردي المتأخر إلى زمان الشاعر ميرزا غالب (1285هـــ/1869). و هي الاستعارة الصوفية التي أعيد استثمارها أدبيا في قصّ بورخيس. و ترى الدكتورة "شيمـــل" أن الحديقة عند جلال الدين الرومي "... مفعة بالحياة. و هو يحلم بحديقة ليست السماء سوى ورقة منها، و رغم ذلك، فإن حديقة الأرض هي على الأقل انعكاس ضئيل لهذه الحديقة غير المخلوقة."[2]

و لعل صفة "ضئيل" توحي بجلاء أن الحديقة الأخرى المخفية مختلفة عن تلك الموجـــودة بالأرض. فكأن الحديقة "هي الرداء القابل للرؤية لنسيـــم الغيب" بتعبير "شيمل". هذه الرؤيا التي تقابل بين حديقة مرئية و بين أخرى غيبية، تتعدل في قص بورخيس إلى حديقة ذات طرق متشعبة تخفي كلمة سرية.

و ترصد "شيمل" في شعر "جلال الدين الرومي" اتخاذه للحديقة كمكان للتأمل الصوفي، حيث يصور الشاعر صوفيا و قد جلس "و سط الحديقة وضع رأسه على ركبتيه و توجه إلى الله في فكره، لأن الأمر- كما قالت رابعة لخادمتها التي دعتها لترى روعة صنع الله في بهاء يوم ربيعي - هكذا :

الحدائق و الفواكه في القلب،

(فقط) انعاكاسات لهذا اللطف منه تكون على هذا الماء

---

[1] خوخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 26.
[2] الشمس المنتصرة، ص 156.

2 استعارة الشطرنج :

يرسم بورخيس نصوصه كلوحة شطرنج تترتب فيها الكلمات في لعبة خطرة، حذرة، يغدو فيه القارئ ملاعَب به، يبحث دائما عن مخرج دلالي في لوحة النص، بين مربعات الألفاظ، التي تُخفي كلمة السر. و و عيا منه بهذه اللعبة، ينهج القاص دائما أسلوب محاصرة المتلقي في شبكة الجمـــل

و تضليله، من خلال اعتماد أصناف التحجب، باصطلاح " مارتن هيدغر" كـــ "غلق، أو حفظ، أو ستر، أو تغطية، أو تقنع، أو تنكر."[1]

و في هذا السياق، نجد القاص يُصعّد التوتر إلى أوجّه، مستعينا في سرده القصصي، باستعـــارات صوفية إسلامية لتكثيف التحجب أو التستر حسب التعبير الهيدغري، حيث ينقـــل الحـــوار بـــين الشخصيتين في "حديقة الطرق المتشعبة" من غموض إلى غموض آخر. فعندما تستوقف قضية الزمن

"ألبرت" أثناء قراءته لكتاب "تسوي بن"، و لا يجد لها أثرا في كتابه، سواء لفظا أو ما يدل عليها. يهتدي إلى طريقة غريبة في اكتشاف الحل :

"اقترحت عدة حلول كانت كلها غير كافية. ناقشناها، و أخيرا قال لي ستيفن ألبرت:

- لو أن أحجية موضوعها الشطرنج، فما هي الكلمة الوحيدة المحرمة ؟

فكرت برهة ثم أجبت :

- كلمة شطرنج !

قال ألبرت :

- بالضبط. إن "حديقة الطرق المتشعبة" أحجية هائلة أو قصة رمزية موضوعها الزمن، و هذا السبب الخفي يمنعه من ذكره باسمه."[2]

يصطنع القاص الحل إذن، في لعبة الشطرنج، و يدسّ سرّ الأحجية في غياب الكلمة أصلا. و كأن "التكشف يحب التحجب" بلغة هيدغر. أي أن مفتاح الأحجية لم يكمن في حل ظاهر بل في كلمة غائبة. لكن لماذا كلمة الشطرنج بالذات؟

إن الإجابة عن هذا الســـؤال تحيلنا إلى تفحص القصة و تفاصيلها من جديد، لنكتشف تلخيصها في لعبة الشطـــرنج ذاتها، التي يبدو الاستشهـــاد بها، ههنا كناية عن القصة كلها. و هو

---

[1] هيدغر، مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة و تقديم د. عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1977، ص 331.
[2] الألف، ص 84 و 85.

أمر لا يعدّ غريبا على بورخيس الذي كرّس تقليدا فنيا حكائيا، يقوم على التداخل، بين طبقات سردية، متماثلة في الحدث، و مختلفة من حيث الشخصيات و زمن وقوع الحدث. يموت القارئ "ستيفـــن ألبرت" الذي اكتشف سرّ الكتـــاب، رميا بالرصاص. و من قبله يمـــوت مؤلف الكتاب، الحكيم "تسوي بن" ملك أحد أقاليم الصين مغتالا، على أيدي شخص مجهول. تبدأ القصـــة إذن بـــ "شاه مات" – بلغة لعبة لبشطرنج- و تنتهي بـــ " مات ألبرت" القارئ.

و للعلم، فإن عبارة " شاه مات" أي توفي الملك، "هي تماما الحال التي يتوق إليها العاشق". و قد وردت العبارة لدى "جلال الدين الرومي" كثيرا في أشعاره :

" إذا رأيت خدّ الشاه فاخرج من مترلك كالبيدق،

و إذا رأيت خدّ الشمس فتوار كالكواكب !

على الرقعة، أنا راجل [جندي من المشاة] لا أريد فرسا،

أنا "ماتك" [قتيلك] أيها الشاه فضع خدّك على خدّي !" [1]

و ترى الدكتورة "شيمل" في تحليلها للصور المجازية في شعر "الرومي" أن "هدفه واحد دائمـــا: أن يضحي"مات" بفضل خدّي الملك، أن يفنى بفضل ألق المعشوق الإلهي."[2] و تضيف في تحليـــلاتها أن

"الفرزين المتحرك "الملكة" يُربَط مرّات كثيرة بحركة العاقل "فَرْزانه" بفضل تشابه الكلمتين، أو يُلام لأنه **الشخصية ذات الطرق الملتوية.**"[3] و ما يثير الانتباه في قص بورخيس أنه يحاكي نفس منهـــج معلمه الصوفي، من خلال اعتماد الاستعـــارة الصوفية بكل محمـــولاتها الدلالية، مثلما وردت عند "مولانا". ذلك أن الكاتب الأرجنتيني يوظف هو الآخر، الملك كقربان للتضحية به، لكن ليس من أجل عشق إله غير مرئي، كما يتجسد في شعر "جلال الدين الرومي"، بل من أجل كشـــف معنى غير مرئي، كان مندسّا في القصة.

و شأن الشاعـــر الفارسي، يوظف بورخيس أيضا الطرق الملتـــوية، أو بالأحرى المتشعبة، لكنه ينسبها إلى الملك الذي يصنعها في كتابه، وحْيا من مكان تأليفه (الحديقة المتشابكة الأغصان)، فيما ينسبها "مولانا" لشخصية العاقل "فرزانه". و في النموذجين، نجد أن الطرق المتشعبة أو الملتوية، إنما كانت مسلك العاقل أو الذكي البارع، للوصول إلى الهدف، الذي تحول في نص

[1] الشمس المنتصرة، ص 297.
[2] المرجع السابق، ص 297.
[3] المرجع السابق، ص 297.

بورخيس إلى معنى عائم، نتحسسه، و لا نراه. لكن "ألبرت" ببراعته استطـــاع أن يكتشفه، لذلك استحـــق الموت أو الفناء جسديا، قربانا للمعنى الذي اهتدى إليه، مثل مَلِك الشطرنج المجسّد شعريا في "مثنوي" جلال الدين حيث يفنى "مات" في ألق المعشوق الإلهي.

لقد كانت الطريق دائما هي امتحان لحركة القطع على لوحة الشطرنج. لذلك اتخـــذها بعض المتصوفة، لا سيما شعراء الفرس منهم، كصورة مجازية، مستمدة من تسلية الكبراء في البلاط، كي يشرحوا لمريديهم "المنازل و الأشراك و الوسائل للتقدم على الطريق."[1] مثلما فعل "ناصر عندليب الدّهلوي" في "رساله هوش افزا" في القرن الثاني عشر الهجري (18 ميلادي) الذي أوضح لتلاميذه الطريق الروحي عبر أسرار لعبة الشطرنج.

و لأن هذه الطريق ليست يسيرة، و ليست واحدة بل متشابكة و متعددة و متقـــاطعة، اقتبـــس بورخيس الاستعارة كاملة بكل حمولتها المجازية و إيحاءاتها الصوفية. بل نجد أنه هيّأ سلفا لأبعاد هذه الاستعارة، حين قدّم مؤلف كتاب "حديقة الطرق المتشعبة"، أي الحكيم الصيني، على أنه علامة في التفسير المثابر للكتب المقدسة و الشطرنج و شاعر. وهي صفات تعرضه على أنه رجل صوفي، شبيه بشخصية مصدره الفارسي.

و تجدر الإشارة، إلى أن لعبة الشطرنج كاستعارة صوفية، لا تجسد عنـــاء الطريق و التضحيـــة للوصول إلى الهدف (المعشوق) فحسب، و إنما تفيد أيضا تعدد الإيحاءات و غموضـــها الجمـــالي المكثف، من خلال إخفاء المعنى عبر لغة رمزية، مستمدة من مصطلحات الشـــطرنج. و في هـــذا السياق، يقول "جلال الدين الرومي" :

" و في لعبة الشطرنج قال أحدهم : هذا مترل الرخ، فقال آخر: من أين حصل على مترل ؟

هل اشتراه أو آل إليه بالميراث ؟ و ما أسعده ذلك الشيخ الذي جدّ نحو المعنى."[2]

إن المعنى ههنا، هو المسكوت عنه، المنطوق في الوجدان الروحي، و الصامت في الكلام، أو بمعنى آخر، هو السر، أو شفرة الصوفية التي لا يدركـــها العامة. على هذا المنـــوال أيضا، استطاع المبشر المسيحي "ألبرت" أن يصل إلى المعنى "اللغز"، بعدما أخفق القراء في إدراكه طيلة مائة عام. و رغم أن بورخيس لم يستعمل كلمة "شيخ" بالمعنى الصوفي الإسلامي، إلا أنه راعى في اقتفائه لـــ

---

[1] المرجع السابق، ص 297 و 298. و تجدر الإشارة إلى أن رسالة الدهلوي المذكورة هي عبارة عن مخطوط وحيد 96 (1786) محفوظ في مكتبة البنجاب، لاهور. كما نشير أيضا، إلى أن هناك رواية هندية تفيد بأن النرد اخترع لإيضاح عقيدة " الجبر"، و الشطرنج لإثبات عقيدة " الإختيار". انظر : المرجع السابق، ص 715..

[2] المثنوي، الجزء الثاني، ص 300.

"الشيخ الذي جدّ نحو المعنى" بأن منح شخصية الإنجليزي بعض ملامح "المشيخـــة" ، بدءا من لحيته البيضاء و وظيفته كمبشر في "تين تسين"، إلى هيئته ككاهن، و خبرته في دراسة الحضارة الصينية.

و يتكرر ربط الشطرنج بدسّ سرّ ما، في قصة أخرى لبورخيس، و هي "دراسة لأعمال هربرت كوين" حيث يصف السارد رواية بوليســية لكاتب وهمي يدعـــى "هربرت كوين". و تروي هذه الرواية جريمة قتل غامضة، يعرض صاحبهـــا حلا في الخاتمة. و "بعد إماطة اللثام عن اللغز، هنالك فقرة طويلة و تراجعية تشتمل هذه الجملة: "اعتقد جميعهم أن لقاء لاعبي الشطرنج كان عارضا". توعز الجملة بأن الحل خاطئ، فيراجع القارئ الفصول الخاصة بذلك و يكتشف حلا آخر هو الحل الحقيقي."[1] و بقدر ما يتراءئ بأن كلمة شطـــرنج ههنا عارضة إلا أنها محـــورية، لكونها تضمر حل اللغز، و سر الجريمة، فتصحح رؤية القارئ، و تهديه للحل الحقيقي.

و في نصوص قصصية أخرى، يوظف بورخيس استعارة الشطرنج، كمسند إليه مغلق، يعتم دلالة الجملة، و يفتحها على تأويـــلات متعددة، يحتار معها القارئ، لاسيما ذاك الذي يجـــهل خلفيات نصـــوصه الأدبية. ففي قصة "تلون أوكبار" تتراءئ استعارة الشطرنج كـــ "إجراء لغوي – أي شكل غريب من أشكال الإسناد- يختزن في داخله قوة رمزية ... بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجـــه اللا-دلالي."[2] بمعنى آخر، أن الكاتب يدمج المستعار و المستعار له في علاقة تتجاوز التنافر و التوتر الجماليين، و ذلك كنوع من الإسراف في توظيف مصطلح الشطرنج الصوفي.

هذا الإسراف هو حاصل تلقي القاص و تأويلاته للاستعارة الصوفية الإســـلامية (الشطرنج)، التي تنقلب تارة إلى مسند إليه لصـــرامة تفكيك "تلون" للعالم. و تتحول تارة أخرى إلى مسند إليه للزمن، مثلما نجده في قصة "الظاهر"، حيث يصف الســـارد المال بأنه الزمن الآتي، الذي يمكن أن يكون في الموسيقى أو في أوراق اللعب أو في لعبة الشطـــرنج[3]. إن هذا النوع من توظيف الاستعارة يكشف عن غلو منتجـــها في خلق تفاعل بين عناصر لا يحكـــمها مبدأ سببي أو

---

[1] الألف، ص 52.

[2] نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، ص 116.

[3] هذا الوجه اللا-دلالي لاستعارة الشطرنج نجده في قصة تلون أوكبار" :

« Le contact et la fréquentation de Tlön ont désintégré ce monde. Enchantée par sa rigueur, l'humanité oublie et oublie de nouveau qu'il s'agit d'une rigueur de joueurs d'échecs, non d'anges. », Voir : Fiction, p 30.

و في قصة " الظاهر" نجد:

« L'argent est abstrait, répétais- je, l'argent est du temps à venir. Ce peut etre un aprés midi dans la banlieue, ce peuvent etre de la musique de Brahms, des cartes, un jeu d'échecs du café, les paroles d'Epictète qui enseignent le mépris de l'or » voir : L'Aleph, p136.

علائقي، لكنها مع ذلك تسري جميعها (أي هذه العناصر) في خطاب باطنه لاهوتي- صوفي. لأن بورخيس حريص في قصّه الأدبي على توظيف مستعار له، هو عبارة عن شيء لا صورة له، مثل الزمن و كوكب "تلون" الخيالي، و صرامته في تفكيك العالم.

أما شعريا، فإن استعارة الشطرنج لدى بورخيس، لا تلتوي في صور غامضة، بل يوظفها بكل دلالاتها الصوفية مثلما جاءت في قصائد "جلال الدين الرومي"، من ذلك قصيدة تحمل عنـــوان "الشطرنج"، يقول فيها :

في ركنيهما الزاهدين
يحرك اللاعبان القطع البطيئة

....

فالأكيد أن الشعيرة لا تتوقف.

....

قطع تنشد معركتها المسلحة
فتخوضها فوق سواد الطريق، و فوق بياضه.
هي لا تدرك أن يد اللاعب المعلوم
تتحكم في مصائرها

....

الله يحرك اللاعب، و هذا يحرك القطعة
فأي رب، وراء الرب، يستهل المؤامرة
من غبار و زمن و حلم و منية ؟ "[1]

تكاد تكون هذه الأبيات إعادة كتابة لبعض أبيات جلال الدين التي ورد فيها الشطرنج. و لعل اللغة الشعرية الموظفة ههنا، تكشف بجلاء عن مصدرها. من ذلك مثلا الكلمات المستعملة، مثل

---

[1] مديح العتمة، ص 67 و 69. كما يرد هذا التوظيف الصوفي بأبعاده الإسلامية للشطرنج في قصيدة أخرى من ديوانه "عتمات و حدود" المنشور ضمن مجموعة مديح العتمة، يقول فيها : فلا يوجد شيء يدرك أن شكله نادر يتيم
قطع العاج غريبة عن الشطرنج المجرد
اغترابَ اليد التي تحركها
ربما كان المصير الإنساني
(و هو مختصر السعادات، طويل الشقاءات)
أداة في يد الآخر ؟
إننا نجهل ذلك
و لم يجدينا فتيلا أن نجعل قدرةَ الله فوق كل شيء" أنظر الديوان ص 26.

الزاهدان، الشعيرة، الله المتحكم في المصائر، اللاعب، و غيرها، لتحيلنا بذلك إلى أبيات قال فيها الرومي :

" لقد هزم ملك الشطرنج "القلب"، و نقله من جنته، و جعله سخرة للآفات.

لقد حصره بضع مرات في النزال، حتى جندله في الصراع و جعله شاحب الوجه."[1]

أو في قوله في موضع آخر :

" مثل ألعاب الشطرنج يابني، أنظر إلى فائدة كل لعبة في اللعبة التي تليها.

لقد وضعوا (هذه القطعة) من أجل تلك الخطة الخفية و تلك من أجل أخرى، و الأخرى من أجل الثالثة.

و هكذا رأيت الأدوار تكون متداخلة و متصلة ببعضها حتى تصل إلى القضاء على الملك.

و تكون الأولى من أجل الثانية كالصعود على درجات السلم.

و اعلم أن الثانية تكون بالطبع من أجل الثالثة لكي تصل درجة درجة إلى السطح."[2]

كما نجد في كتاب "المثنوي" لجلال الدين الرومي قصة طويلة حول ملك و أولاده الثلاث، الذين يخرجون بحثا عن ابنة ملك الصين الفاتنة التي تسكن قلعة حصينة. و يلاحظ أن هذه القصة الصوفية، تبدو وحداتها القصصية مشتقة معظمها من لغة الشطرنج، بما في ذلك مسالك الأبناء الثلاث الذين ينهجون طرقا مختلفة و متشابكة للوصول إلى الحسناء، التي يفسرها بعض شراح المثنوي، بأنها كأس الخمر التي تهب للأبناء خمر الروح. أما الأمراء الثلاث فيمثلون الانسان بشكل عام، فيما يمثل الأب عالم التراب. و تأتلف كل هذه العناصر للتعبير عن تجربة السلوك الصوفي.

و نخال أن هذه القصة ببنائها الصوفي، قد تركت وقعها و بَصمَتها في مخيلة بورخيس، إذ يؤلف نصا قريبا منها، يبدو مستوحى من تشكيلها الفني، حيث يستعير منها مادته الصوفية، و يدمجها بمادة قصصية، اقتبسها من حكاية أخرى وردت أيضا في المثنوي. ففي قصة بعنوان "موت ابن حـــاقـــان البخاري في متاهته" - نشرها الكاتب لأول مرة ضمن مجموعته القصصية "الألف"، لكن التـــرجمة العربية للكتاب أسقطتها - نلمس أثر قصتين صوفيتين للرومي، رغم الطابع البوليسي الذي أضفاه القاص على نصه.

---

[1] المثنوي، الكتاب الثالث، ترجمة و شرح و تقديم د. إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 248

. انظر أيضا قصة بعنوان "حكاية غلبة المهرج لسيد شاه ترمذ في الشطرنج"، المثنوي الكتاب الخامس، ص 362 إلى 364.

[2] المثنوي، الجزء الرابع، ص 287.

تروي القصة لغز مقتل ملك أو رئيس قبائل يدعى "ابن حاقان البخاري" على يدي ابن عمه سعيد. لكن السارد يورد تخريجين تأويليين للقصة. فتارة نقرأ أن الملك قتل وزيره سعيد و فرّ بالكتر. و تارة أخرى، نكتشف أن الوزير سعيد هو الذي قتل الملك و هرب بالكتر . و بين الافتراضين، يغرق السرد في التعليل و التوضيح. و لعل أولى ملاحظة تثيرها هذه القصة، هي اقتباسها لأحداث قصصية قريبة مما جاء في قصة "جلال الدين الرومي" حول "البخاري وكيل صدرجهان الذي اهم

و هرب من بخارى خوفا على حياته"[1]، ناهيك عن استثمارها للمعجم اللغوي الصوفي الذي ورد في قصة "الملك و أولاده الثلاث".

يكرس بورخيس إذن، مخيلته و لغته في استعطاء الاستعارات الصوفية الإسلامية. لكنه يعيد تشكيل هذه المادة المستعطاة بذكاء و خبرة فنيين. من ذلك مثلا تركيبه لأكثر من قصة صوفية في نص واحد. فمن قصة "الملك و أولاده الثلاث"، يستعير الكاتب أهم المصطلحات الصوفية التي تؤسس تيمة النص. و من قصة "البخاري وكيل صدرجهان"، يقتبس الحدث المركزي لبناء نصه. و يمكن أن نستوضح هذه التماثلات كالنحو التالي:

أ – قصة "الملك و أولاده الثلاث" : الملك ـــ أولاده الثلاث ـــ الخروج في بحث عن الحسناء- الطريق ـــ القلعة على البحر ـــ القلعة صورة ـــ الحسناء الفاتنة ـــ الوصول ـــ موت ابنين من الأولاد الثلاث.

ب – قصة "البخاري وكيل صدرجهان" : اتهام الوكيل الحسن البخاري و فراره ـــ سياحته في الأوطان عشر سنوات ـــ عودة الوكيل الفار إلى الملك "صدرجهان " ـــ فناء الوكيل المريد في شيخه الملك.

ج – قصة بورخيس "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" : فرار الملك "ابن حاقان البخاري رفقة ابن عمه الوزير سعيد الوزير و العبد و الأسد ـــ الوزير يسرق مال الملك و يلوذ بالفرار- والسياحة في الأوطان و سلك الطريق ـــ الوصول إلى قلعة على البحر ـــ القلعة أو المتاهة هي صورة ـــ الكتر ـــ الوصول ـــ الوزير يقتل ثلاثا: الملك و العبد و الأسد- الوزير يتلبس هوية الملك و يفنى في شخصيته.

[1] المثنوي الجزء الثالث، ص 316 .

يختار الكاتب الأرجنتيني شخصيات عربية و ضفاف النيل مسرحا لأحداثه، التي تتواصل فيمـــا وراء البحر، بانجلترا. و شأنه شأن "مولانا" يؤثث خطابه القصصي بمفردات صوفية مستمدة من لغة الشطرنج، مثل الملك و الوزير و القلعة. لكنه يستبدل الجندي بالعبد و الفيل بالأسد. غير أن هـــذا التغيير الذي يتراح عن مفردات الشطرنج نسبيا، يعمّق المحاكاة صوفيا، لا سيما و أن كلمتي عبـــد و أسد تنتشران بكثرة في الخطاب الصوفي، سواء عند "مولانا" أو غيره. بل نجـــد أن بـــورخيـــس يستشهد في قصته المذكورة بنفس الصورة الصوفية التي رسمها "جلال الدين" للشيـــخ "أبي الحسن الخرقاني"، (الملك في قصة بورخيس) الذي يُسَخِّر الأسد الهائج، و يجعله يرافقه في دعة.[1]

كما نجده أيضا يصف القلعة بنفس وصف "مولانا" (القلعة صورة)[2]، و هو اتفاق أكبر من مجرد تطابق لفظي، ذلك أن هذه القصة، تتردد فيها كلمة صورة بكثرة. و نجد في هامشـــــهـــــــــــــــــــــا أن عنوانهـــــــــــــــــــــا الأصلي هو "قلعة ذات الصور" أو " قلعة تسلب اللبّ"، لأن فيها "صـــورا قد تجر إلى عـــــــــــــــــــــــــــالم آخـــــــــــــــــــــــــر، و ليست هذه الصور إلا تجليات عالم الغيب في عالم الشهادة."[3] فضلا عن محاكاته لنفس موقع هذه القلعة، الكائنة على البحر؛ كناية عن الصورة التي تخفي تحتها المعنى أو الفيض أو المعرفـــــــــــــــــــــــــة أو الغـــيب، حسب التأويلات الصوفية.

على هذا النحو، يتوافق النصان في فعل خروج البطل أو الأصح الأبطـــــــــــــــــــال (الأولاد الثـــــــــــــــــلاث في "المثنوي") و (الملك و الوزير و العبد لدى بورخيس) بحثـــا عن ملاذ لإخفاء الكتر و الذات (بحثا عن حسناء في "المثنوي"). وصولا إلى قلعة على البحر. ثم الانتهاء بارتكاب القتل و إنهاء الآخر. (هلاك الأخوين و بقاء واحد "المثنوي") و يقابله هلاك الملك و العبد عند بورخيس. يتقاطع النصـــان إذن، في أكثر من استعارة صوفية، و إن كان القاص يقتبسها كعبارات تضفي مجازا غامضـــا على ســـرده، بعدما انتزعها من سياقها الصوفي الأصلي، و جرّدها من وهجها الدلالي الأول حتى تنسجـــم مـــع السياق الجديد الذي يجمع بين

---

[1] المثنوي، الجزء السادس، ص 199 و 200. و انظر أيضا :
Abenhacan El Bokhari mort dans son labyrinthe, L'Aleph, p 155.

[2] انظر المصدر السابق، ص 158.

[3] المثنوي الجزء السادس، ص 598.

مغامرة المطاردة و بين قصّ ذي نكهة شرقية، توحي بعبق "ألف ليلة و ليلة"، غير أنه آت من نصوص صوفية إسلامية.

و من القصة الثانية عن "البخاري وكيل صدرجهان" يمكن ملاحظة بجلاء اسم البخـــاري، الذي اقتبسه القاص و أضاف إليه اسما آخر، و هو "ابن حاقان". يشترك النصان في حـــدوث خصـــومة
و انشقاق بين شخصيتين هما الملك "صدرجهان" و "الحسن البخاري" رئيس الشرطة الذي كـــان "موضع ثقته و مخططا له، و أستاذا."[1] فيما نقرأ في قصة بورخيس، أن الخلاف وقع بين الملك "ابن حاقان البخاري" و ابن عمه الوزير، المدعو "سعيد". و تشترك شخصيتا "البخاري" كـــلتاهمـــا في ارتكاب تهمة، لا يحددها "جلال الدين" في نصه باستثناء قوله أنه متهم فار من سيده "صدرجهان". أما بورخيس، فيحدد له تهمة سرقة الكتر و فراره من قومه، رفقة وزيره و عبد من عبيده.

كما يتفق النصـــان في عودة الفار إلى خصمه. لكن بينما يعود المتهم في نص المثنوي شـــوقا إلى سيده و حنينا إليه: "قال : إنني مستســق يجذبني الماء، مع علمي بأن الماء يقتلني."[2] يطـــارد الملك وزيره الذي ينصب له شركا، و يقتله ليتقمص هويته. من هنا يختلف النصان، في كون أحـــدهمـــا يغرق في شرح و تصوير العشق الصوفي. أما الآخر (نص بورخيس) فيغرق في الأجواء البوليســـية و تخيل حيل الإجـــرام، في قصة هيكلها مؤسس على عناصر صوفية، مثلما رأينا من قبل كاقتباس القلعة و الملك و الطريق الطويل الذي سلكه الفاران المذنبان.

كما يحيل هذا المشهد إلى كلام صوفي، ورد في المجلد نفسه من "المثنوي" الذي تضمن قصـــة "البخاري وكيل صدرجهان". ففي صفحات خاصة بتفسير الآية "أجلب عليهم بخيلك و رجلك"[3]
يقول "جلال الدين" إن المرء إذا اعتزم الاجتهاد في طريق الدين، يصيح به الشيطان في داخله، فيمنعه عن الاهتداء، و يجعله يفر"إلى الضلالة من اليقين". و يستدل بذلك بمثال يورده شعرا، يقول فيه:

" و هيبة البازي تكون "موجهة" للقطا الأصيلة، و ليس للذباب نصيب من هذه الهيبة.

---

[1] المثنوي، الجزء الثالث، ص 334.
[2] المرجع السابق، ص 334.
[3] سورة، الآية

ذلك أن البازي لا يكون صيادا للذباب، فالعناكب هي التي تصيد الذباب فحسب.
و عنكبوت الشيطان ذو كر و فر على أمثالك من الذباب لا على القطا أو العقاب.
و أصوات الشياطين هي راعية الأشقياء، لكن صوت السلطان حارس للأولياء."[1]

من هنا يبدأ طريق الضلال إذن، بوقوع العنكبوت على الجسم أو على العقل بلغـــة المتصـــوفة.

و ترى الدكتورة "شيمل" في تحليلها للصور المجازية في أدب الرومي أن العنكبوت في شعره يرمز إلى الشخص الأناني الذي لا يعرف أي شيء غير الاستمتاع و التفاخر بمهارته، من دون نسبة المهـــارة الحقيقية إلى الحق، كما يرمز أيضا إلى "الشهوة التي تنسج حجبا أمام النفس... و في واحد من أجمل أبياته يشبه الرومي النفس التي تنسج شبكة من فكر و خططها بالعنكبوت الذي بيته، المنسوج من رُضابه "أوهن البيوت" (العنكبوت/41) يخرب سريعا في حين أن النسيج الذي يحكيه (هكذا) الحق بتدبيره يستمر في الأزلية."[2]

و هذه صورة أخرى تبدو مقتَبسة باحتـــراف عند بورخيس، الذي أعقب عنوان قصته بنـــص مرافق مأخوذ من من سورة العنكبوت التي استشهد بها الرومي في شعره، دون أن يـــغير شيئـــا في الأبعاد الدلالية للصورة المقتبَسة. فقد وظف القاص الأرجنتيني العناكب أيضا حيث يصحو "ابن حاقان البخاري" من نومه فيجد شبكة العنكبوت تغطي جسمه، و تستيقظ داخله الشكوك باقتراب حصول مكيدة، فيغتال رفيقه بالخنجر و يخرج فارا. لكننا نكتشف في آخر القصة، أن الوزيـــــــــــــــــــــــــــر هو الذي قتل الملك البخـــاري، و ادعـــى أنه هو، ليموت في الأخير، بعدما صار "لا أحد" أي فانيا في هوية الملك.

و هي خاتمة، تؤكد الفكـــرة الصـــوفية الإسلامية التي وردت في القصتين المذكورتين لجلال الدين الرومي، حيث ينتهي البطل و قد أفـــنى نفسه في معشوقه (الملك)، و احترق في لهيب حبه.

لكن القاص لا يكتفي باعتماد هيكل صوفي لنصه مقتبس من لغة الشطـــرنج فحسب، بل يؤثث المتن السردي بأدوات صوفية محضة، يتخذها مبررات ما ورائية لتحليل جريمة مقتـــل البخـــاري في متاهته. فقد جاء في القصة، أن ابن حاقان بعد هروبه من قومه محملا بالكنز، لجأ مع وزيره إلى قبر قديس أسفل الجبل. و في تلك الليلة، رأى في منامه أنه أسير شبكة من الأفاعي. و حينما

---

[1] المثنوي، الجزء الثالث، ص 371 و 372
[2] الشمس المنتصرة، ص 198.

استيقظ، فكر أن ذاك الكابوس يكون قد رآه بسبب شبكة العنكبوت التي لمست جلده، و هو نائم.

إن هذا المشهد (فرار رفيقين و لجوؤهما إلى قبر قديس بجبل ثم حضور العنكبوت) يحيلنا إلى قصة خروج النبي محمد عليه الصلاة و السلام رفقة أبي بكر الصديق من مكة إلى المدينة فرارا من مطاردة أهل قريش، و لجوؤهما إلى غار حراء حيث غطى مدخله نسيج العنكبوت و أخفاهما عن أعـــين الكفـــار. كما يحيلنا أيضا المشهد المذكور إلى توافق رمزية العنكبـــوت في شعر الرومي و قصة بورخيس، كما سنوضحه في قراءة التناص الخارجي، من خلال مقاربة النـــص المقتَبَس المرافق.

و تماثلا مع النص المصدر إذن، يعدم بورخيس بطله ليذيب وجوده في هوية الآخر، مبررا ذلك بالضرورة البوليسية للقصة، إن جاز القول. غير أن هذا التماثل يؤكد أن مقتبســـات بورخـــيس الصوفية لم تشتغل على هامش النص، و إن تراءت في البداية أنها تؤسس البناء الخارجـــي للقصـــة. ذلك لأن خاتمة النص و تبريرات الأحداث كشفت أن الحسّ الصوفي يملأ قلب القصة، و يحركـــها و يشـــدّ مفاصلها، بدءا من لغة الشطـــرنج المستعملة بحمولتها الصـــوفية، إلى مصير الشخصيات القصصية، حيث أفنت إحداها نفسها في هوية شخصية أخرى. و عادت أخرى إلى خصمها لتهلك (تفنى) على يديه.

و في الحالتين، برهنت أحداث القصة على وجود علاقة تتكرس كثيرا في القص الصـــوفي أو في تنظيره، تتمثل في وجـــود طالب و مطلوب انصهرا أخيرا في هوية مشتركة مثلما صنع القاص في خاتمة نصه. لقد أنهى السارد الحكاية بموت الملك الذي كان منتظِرا و منتظَرا في آن واحد. مثـــل قصة "البخاري" و "صدرجهان" اللذين أعياهما الشوق لبعضهما البعض. و هو الشوق الذي حوّله بورخيس إلى قلق و حيرة، انتهتا بـــ "شاه مات" على يدي وزيره "سعيد" داخل قلعـــة اتخذهـــا حجابا، وشقّ فيها طرقا متشابكة كلوحة الشطرنج. يقول "مولانا" في شعره "لقد اختـــفت عنه صورة المعشوق، فذهب و عانق معنى المعشوق". أما لدى بورخيس، فقد مسح الوزيـــر صـــورة خصمه الملك من الوجود، ليتلبس هويته، و يعانق معنى الملوكية.

3- استعارتا الأسطرلاب و البوصلة :

يقول "جلال الدين الرومي" إن "الإنسان أسطرلاب الحق؛ و لكن لا بد من منجـــم لمعـــرفة الأسطرلاب. و إذا امتلك بائع الخضــــر أو البقـــال الأسطرلاب، فماذا يستفــــيد منه؟ و بـــذلك الأسطرلاب ماذا سيعرف عن أحوال الأفلاك و دورانها و عن الأبراج، و تأثـــيراتها و عبورها، إلى غير ذلك؟ لكن الأسطرلاب في يدي المنجم عظيم الفائدة، ذاك لأن "مَنْ عرف نفسه فقد عـــرف ربه"."[1]

إن هذا الأسطرلاب الذي يتحدث عنه الشاعر الفارسي ليس جهازا ماديا لتعيين زوايا ارتفـــاع الأجرام السماوية في الأفق. و لا لحساب الوقت أو البعد عن خط الاستواء، مثلما وظّفه الملاّحون العرب القدماء. إنما هو مقياس روحي لتحديد القرب من الله. و لا يتحـــقق القـــرب من الله، إلا بالعودة إلى داخل الذات و معرفتها، و هو ما يعبر عنه الشاعر "جلال الدين" في رباعياته بقوله :

"بذكر الله ينطلق المرء إلى المطلق، فانظر أي رونق يتأتى بنور الحق
باطن الرجال هذا بحر للعجائب، عندما تتلاطم أمواجه يصدر منه "أنا الحق". "[2]

---

[1] كتاب فيه ما فيه، ص 39.
[2] مدخل إلى الأدب الصوفي الفارسي، مع دراسة و ترجمة للمنظومة الصوفية، إلهي نامه، ص 45.

لكن لماذا آثر الشاعر الصوفي الأسطرلاب كاستعارة صوفية؟
يجيب الشاعر: "و مثلما أن هذا الأسطرلاب النحاسي مرآة للأفلاك فإن وجود الإنسان... أسطرلابُ الحق. و عندما جعل الحق تعالى الإنسان عالما به و عارفا و مطلعا صار يرى في أسطرلاب وجوده تجلى الحق و جماله المطلق لحظة لحظة و لمحة لمحة، و ذلك الجمال لا يغيب عن هذه المرآة البتة."[1]

من هنا، يتكرر الاستشهاد بالأسطرلاب في نصوص "جلال الدين"، باعتباره أداة ترصد أمواج الإيمان الداخلية، و حركة الزهد و الافتقار إلى الله. كما ترصد أيضا ذاك الظل الذي هو الإنسان، الدال على الشمس، "و الشمس تكون دليلا على الشمس"[2] لكنها "ليست الشمس بحال من الأحوال"[3]. و قد وظفه الشاعر الفارسي في عدة أبيات شعرية. كما وظفه بورخيس في أكثر من نص قصصي، بتأثير من الأشعار الصوفية لمولانا، حسبما تؤكده القرائن النصية. من ذلك مثلا، أن الشخصية القصصية المدعوة "بورخيس" ترى في حرف الألف الذي تتفاجأ بظهوره في القبو، ترى فيه مشاهد كثيرة منها، رؤية "الأسطرلاب الفارسي"[4]. و نحسب أن هذا الأسطرلاب المشاهَد ليس مرئيا كصورة، و إنما هو مُدرَك كمفهوم أو كاستعارة صوفية مثلما تجسدت في شعر "مولانا".

بمعنى آخر، إن الألف كحرف تجلى فيه الكون، و تجلى فيه أيضا الأسطرلاب. فبدا الأمر كأنه مرآة داخل مرآة. و هي الصورة الأدبية التي يحبذها بورخيس، و يكررها بافتنان، في كثير من نصوصه الأدبية. و يلاحظ أن هذا الانعكاس المتداخل لصورة في قلب صورة أخرى، يكاد يكون تمثيلا حرفيا لطبيعة الأسطرلاب ذاتها. ذلك أن هذا الجهاز لا يتركب من مرآة مسطحة، بل من صفائح و درجات معقدة، مما يعرض الأرض في صور مركبة. وهو النموذج الذي يستهوي بورخيس كثيرا، إذ يتخذ منه مادته الخام في إنشاء صوره كمجاز معقد يطرز به نصوصه الأدبية.

و تجدر الإشارة، إلى أن مثل هذه الصورة هي صوفية إسلامية في الصميم. فقد اعتبر بعض المتصوفة -يتقدمهم جلال الدين الرومي- أن الإنسان أسطرلاب، بإمكانه أن يقيس الأشياء و يفهمها. و من ثمة بإمكانه أن يدرك ما وراء السماء، صنو الأسطرلاب المادي الذي يدرك حركة

[1] كتاب فيه ما فيه، ص 39.
[2] المثنوي الجزء الأول، ص 47.
[3] المرجع السابق، هامش ص 382.
[4] قصة الألف، ص 154.

الأفلاك انطلاقا من توظيفه في الأرض. أما بورخيس، فقد طور أسطرلابه الفارسي الذي استعاره، من شعر "جلال الدين الرومي"، و اتخذ منه أداته لرؤية العالم و الأشياء البعيدة و الغائبة، إذ يقول في قصيدته "حنا 1421" :

" رأيت بعيني ما لم أره من قبل:

الليل و نجومه.

عرفت الأملس و الرملي و المتفاوت اللاذع

و طعم العسل و التفاحة،

و الماء في حلق العطش

و وزن معدن في الكف

و الصوت البشري، و وقع أقدام على العشب،

و رائحة المطر في الجليل"[1]

هكذا يعتنق الكاتب الأرجنتيني عقيدة أدبية، مستمدة من رؤية إسلامية، سيوظفها بعد استئصالها من تربتها و مزجها بأفكار أخرى. مستبدلا البعد الديني ببعد ميتافيزيقي، و مغــاليا في التعجـــيب و التغريب. و ماسخا مصدره مسخا، لربما، بغرض حجبه و منع ظهوره. لكن هيمنة الحس الصوفي الإسلامي الممتد في الاستعارات لا يأفل رغم الاستئصال، و يظل ينبض في خطابه الأدبي. و ينبغـــي التوضيح أن القاص لا يكتفي بمصطلح الأسطرلاب، بل يوظف رمزا آخر مستوحـــى منه و هـــو البوصلة التي ترد كثيرا في نصوصه، منها قصيدة معنونة بهذه الكلمة، يقول فيها:

" كل الكائنات كلمات

يخط بواسطتها شيء أو كائن

آناء الليل و أطراف النهار

....

و اليوم شعرت بوطأة ظله على هذه الإبرة الزرقاء

اللامعة اللطيفة

التي تمد مرادها صوب تخوم بحر لجيّ

[1] من ديوان " الآخر" ترجمة أنطوان جوكي، المستقبل العدد 2174، 7 شباط 2006.

عليها بعض هيأة ساعة شوهدت في حلم

أو بعض هيأة طائر نائم يتململ".[1]

هكذا، يتحد رمزا الأسطرلاب و البوصلة لأداء صـــورة واحدة تجمع بين الإشـــارة إلى اتجاه ما، أو إلى مُشار إليه مجهول، و لا وجه له في الوقت نفسه. ففي قصة "تلـــون أوكبـــار أوربيـــس ترتيوس"، يروي السارد أن الأميرة "فوسينيي لوسينج" تلقت من "بواتيي" هديـــة عبـــارة عن أواني فضية، وجدت بينها "بوصلة كانت تنبض بطريقة غريبة ... الإبرة الزرقاء تبحث عـــن الشمـــال المغناطيسي؛ و كانت حروف العقرب توافق أحد حروف تلون. هكذا بدا أول ظهور عيني للعـــالم الخيالي في عالم الواقع."[2]

لقد صوبت إبرة البوصلة نحو "تلون" المدينة، أو الكوكب أو العالم الغـــريب الذي يسبـــح في الفضاء. أما في قصة "البرلمان" فنجد السارد يؤثث مكان العالم المسرود مرة بالبوصلة التي ترد كزينة موضوعة على الطاولة، "و أتذكر يديه تعبثان ببوصلة نحاسية كان بين كل حين و حين يتركهـــا تستقر على المائدة." و يؤثثه تارة أخرى بالشطرنج "و انضمت إلى الحزب المحـــافـــظ و إلى نـــاد للشطرنج أذهب إليه كمتفرج، شارد أحيانا."[3]

إن هذا التوظيف الهامشي، الصامت للبوصلة و الشطرنج، بقدر ما يظهر كوصف حقيقي عادي إلا أنه لا يخلو من معنى استعاري؛ فقد أشارت البوصلة إلى مدينة غير معلـــومة "تلـــون"، العـــالم المجهول، اللامرئي الذي لم تدركه العيون، و لم تستوعبه العقول، لأن بورخيس يتحدث عن عـــالم غير أرضي، يتراءى أحيانا كفكرة أو حلم، و يتراءى أحيانا أخرى كعالم مثالي. أما نادي الشطرنج الذي يتفرج فيه البطل شاردا، فلا يبدو كلعبة تسلية، بقدر ما يبدو كمعنى غامض لم يدرك البطـــل سره، لأنه كان متفرجا لا مشاركا أو منتميا للعبة أو المعنى. لذلك لم يدركه إلا في آخر القصة، عندما أحرق الرجل الثري مكتبة العالم، أو برلمان العالم على حد قوله.

و عليه، فمثلما تتحرك إبرة البوصلة الممغنطة نحو اتجاهات تجتذبها بفعل الحقـــل المغناطـــيســـي للأرض، تتحرك أيضا إبرة البوصلة في أدب بورخيس نحو موصوفات "غريبة" لا منتمية للكـــون، أو غير مرئية للعين. لكن مع ذلك تؤشر البوصلة باتجاهها. و هي صورة مجازية سبقه إليها

---

[1] من ديوان أشياء و أشكال، انظر : مديح العتمة، ص 65.

[2] « (Parmi celles-ci)... palpitait mystérieusement une boussole... L'aiguille bleue cherchait le nord magnétique ; les lettres du cadran correspondaient à un alphabet de Tlön .Telle fut la première intrusion du monde fantastique dans le monde réel. » Voir : Fictions, p 28.

[3] الاستشهادان مأخوذان على التوالي من قصة "البرلمان"، انظر كتاب الألف، ص 204 و 200.

"جـــلال الدين الرومي" عندما شبّه الروح بقطع الحديد و شبّه العشق أو المعشوق يالمغناطيس الذي يجتـــذبها:

" أنت المغناطيسُ، و الروح مثل الحديد،

يأتي ثملا و من دون يدٍ و لا قدمين"

كما يصف الرومي أيضا كل صور الدنيا و أحلامها بأنها كقطع الحديد يجتذبها المغناطيس لأن:

"أنّى يكون حديد ليس عاشقا للمغناطيس؟

روح الفقير تدور حول الفناء كالحديد و المغناطيس."[1]

يحاكي بورخيس الرومي إذن في توظيفه للقوة الغـــامضة التي تجتذب روح الإنسان إلى خالقه. لكنه يستبدل المجتذَب إليه بشيء غامض تحيط الريبة حول وجوده مثل كوكب "تلون" الذي تصفه الكلمات، لكن لا تحدد مكانه أو مرجعيته. و نحسب أن بورخيس يتعمد ذلك إصرارا على الغلو في محاكاة الشـــاعر الصوفي الذي يصف انجـــذاب الفقير إلى الله الذي لا يراه رؤيا العين، بل يراه رؤيا القلب المؤمن. كما نلمس هذه الجاذبية لمغناطيس البوصلة أيضا في قصة "الموت و البوصلة" المنشورة في كتاب "خيالات". و هي قصة تدور عن تحقيق مسؤول شرطة عن قاتل اسمه مركب من أربعة أسماء " قريفيوس- قيتربرغ- قيتربورغ- ريد"، يرتكب أربع جرائم، تقترن بأربعة تواريخ و أربعة كتب و أربعة حروف.

لكن الغريب في هذه الجريمة أن البحث عن القاتل يقترن بالبحث عن الاسم المائة للـــرب. فقد كان القاتل كلما أجهز على ضحيته، يترك رسالة توضح أحد حروف هذا الاسم. كما أن الضحية الأولى في سلسلة الاغتيالات كانت حاخام (رجل دين يهودي)، انكـــبّ المحقق على التحقيـــق في كتبه. و قد كشف له أحدها بأن "للرب اسما سريا، يوجز (صنو ما هو في مدار الكريستال الـــذي ينسبه الفرس إلى الإسكندر المقدوني) رمزه التاسع، الأزل- بمعنى المعرفة الفورية لكل الأشيـــاء التي ستكون، و الكائنة، و التي كانت من قبل في الكون. يحصي التراث تسعا و تسعين اسمـــا للـــرب؛ و يعزو العبريون هذا العدد غير الكامل إلى الخوف السحري من العدد الزوجـــي؛ أما الحـــاسيديم فيعتبرون هذا الوقف بأنه يشير إلى الاسم المائة – الاسم المطلق."[2]

---

[1] الشمس المنتصرة، ص 138 و 139.

[2] « ...Dieu a un nom secret, dans lequel est résumé (comme dans la sphère de cristal que les Perses attribuent à Alexandre de Macédoine) son neuvième attribut, l'éternité – c'est à dire la connaissance immédiate de toutes les choses qui seront, qui sont et qui ont été dans l'univers. La tradition énumère quatre- vingt-dix-neuf noms de Dieu ; les hébraistes attribuent ce nombre imparfait à la crainte magique des nombres pairs ; les Hasidim estiment que ce hiatus indique un centième nom – le Nom Absolu. » Fiction, p 136.

و لعل ما يستوقف القارئ في هذه القصة، هو أن بورخيس يراكم في النص استشهادات كثيرة بالعقيـــدة اليهودية سواء فيما تعلق بالقبالاه، أو بإله يهوه، أو بأسفـــار موسى الخمسة أو بالطائفة اليهودية حاسيديم. لكن المفارقة في كل هذا أنه يعدد الإحالات إلى العقيدة اليهودية و مصادرها في قصته، و في الوقت نفسه، يدس في نصه رموزا و إحالات إلى العقيدة الإســـلامية. من ذلك مثلا، كرة الكريستال التي ينسبها الفرس إلى الإسكندر المقدوني، و هي رمز صوفي إسلامي تكرر كثيرا في قصص العطـــار و الرومي. كما يتحـــدث بورخيس بصوت سارده عن مائة اسم للرب، رغم أن "القبالاه تعتقد بوجود 72 اسما فقط، و أنه تفادى إعادة "درس" القبالاه فيما يتعلق ببابل."[1]

و تُفضي هذه المفارقة، و الجمع بين مصادر مختلفة إلى محاولة بورخيـــس للتغطية عن مصادره و تشتيت انتباه القارئ، و إيهامه بمرجعيات أخرى لنصه. و لئن كنا لا ننفي تأثير القبالاه في كتابته، إلا أن التأثير الصوفي الإسلامي يهيمن أكثر، و ينتشر بين سطوره بحذر لعدم الإبانة عنه. من هنا يوحي ظاهر النص بإمكانية الإشارة إلى "يهوه" كاسم المائة للرب. غير أن هذا الاسم يذكره الكاتب في القصة، مما يعني أنه ليس سرا جديرا بالبحث عنه، و لا ينتمي لقائمة المائة اســـم للإله. و عليه توحـــي هذه العلامـــات اللفظية بمقاصد أخرى للقاص.

أولها، أن بورخيس يودع حل الجريمة في استعمـــال المحقق "إيريك لونروت" لأداتين هما فرجار (أي المِدْوَر بلغة الرياضيات) و بوصلة بدافع "حدس غريب" على حد قول الشخصية. و تعد هاتان الأداتان رمزين صوفيين وردا في شعر "جلال الدين الرومـــي". و ترمز صورة الفرجار لـــ "العاشق الذي يدور حول معشـــوقه، مؤديا الطواف. و هذا الطواف يجعلني أنتهي حيث بدأت" في "بدئي نهايتي" كانت القاعدة التقليدية للصوفية: فبعد أن يأتوا من الله، يأملون أن يعودوا إلى الله".[2] أي أن الفرجار يرمز للدوران الذي يعيشه الصوفي في تحلقه و تقربه إلى ربه كما يرمز "لسر الكـــلام الذي يدور حول القلب الساكن"، و في هذا السياق يقول الرومي:

" نقطة القلب من دون حساب أو دوران،

---

[1] « La Cabale en suppose 72 - et qu'il est a évité de reprendre la « leçon » de la Cabale à propos de Babel. » Dauphiné, James, L'ésotérisme mythologique dans Fictions, voir : analyses et réflexions sur Borges Fictions mythe et récit, p 45.

[2] الشمس المنتصرة، ص 238.

و للإشارة فإن الفرجار يعد رمزا للماسونية، و لهذا الرمز معنيان، أحدهما بسيط يدل على معنى البناء، و الثاني يدل على معنى باطني يتمثل في علاقة الخالق بالمخلوق إذ يرمز إلى زاويتين متقابلتين: الأولى تدل على اتجاه من أسفل إلى أعلى ويرمز إلى علاقة الأرض بالسماء والأخرى من أعلى إلى أسفل ليدل على علاقة السماء بالأرض. ونجمة داوود لها نفس المعنى والذي يرمز إلى اتحاد الكهنوت (السماء) مع رجال الدولة (الأرض) . هناك عادة حرف Gبين زاوية القائمة والفرجار، ويختلف الماسونييون في تفسيرها فالبعض يفسرها بأنها الحرف الأول لكلمة الخالق الأعظم "God" أو "الربّ"، ويعتقد البعض الآخر أنها أول حرف من كلمة هندسةGeometry ، ويذهب البعض الآخر إلى تحليلات أعمق ويرى إن حرف G مصدرها كلمة"gematria" ، والتي هي 32 قانونا وضعه أحبار اليهود لتفسير الكتاب المقدس في سنة 200 قبل الميلاد، و من ثمة يبدو بورخيس في نظرنا جامعا للثقافتين و يحاول ان يدمجهما في نص واحد كخلفية فكرية لقصته.

و كلام اللسان ليس سوى رأس فرجار..."[1]

أما بورخيس فقد وظف الفـــرجار في يد المحقق البوليسي لقياس أبعاد الأمكنة الثلاث المثلثة التي ارتكبت فيها الجرائم، في اليوم الثالث من ثلاثة شهور متتالية. كما وظف البوصلة كناية عن الاتجاه الذي تصوب نحوه الأحداث، إذ تؤشـــر تارة إلى اسم خفي للرب، و تشير تارة أخـــرى إلى مكان تواجد القاتل. و من ثمة، يتضـــح أن القاص استعمل التربيع (تكرار الرقم 4) و التثليث و الخـــط المستقيم الذي تشير إليه إبرة البوصلة. و في الحالتين، فإن المحـــقق كان يدور حول نفسه، لأن سر الجريمة يكمن أصلا في استدراجه لقتله، أي أن كل الأدلة كانت تصوب نحوه.

و ثانيا، تروي القصة ارتكاب أربع جرائم في أربعة اتجاهات من المدينة، و هي شـــرق و غـــرب و شمال و جنوب. و تجدر الإشارة إلى أن هذا العدد له قدسيته في شروحات المتصـــوفة المسلمـــين. و يرى ابن عربي أن "الأربعة هي أصول العدد... و ركب ما شئت بهذي، و ما تجد عددا يعطيك هذا إلا الأربعة."[2] و يذهب أيضا إلى أن الوجود يقوم على التربيع، فليس هناك "إلا أربعة فقـــط: شرق وغرب واستواء وحضيض. أربعة أرباع، والأربعة عدد محيط ؛ لأنها مجموع البسائط"[3]. و من ثمة فإذا كان اسم الإله "يهوه" يتكون من أربعة أحرف، فإنه لا يبدو هو المقصود بالبحث في القصة، لأنه معلوم و مدون في النص، رغم الفكرة الخرافية التي نشأت عند اليهود، و التي تمنعهم من ذكره، إذ يتلفظون بدلا عنه، اسم " أذوناي" أي الرب أو سيدي.

و عليه، تصوب إبرة البوصلة نحو اسم آخر، لا يذكره بورخيس لكنه يوحي إليه من خلال لعبة الحروف السرية الأربعة التي يحاول المحقق جمعها من مكان الجرائم. و هي عملية تحيل بدورهـــا إلى اجتهادات رجال الدين المسلمين لاستخراج اسم الله الأعظم انطلاقا من حروف فواتح السور، لا سيما و أن عدد هذه الحروف أربعة عشر حرفا هجائيا من مجموع حروف اللغة العربيـــة. أي أن

---

[1] المرجع السابق، ص 238.
و قريبا من هذه الصورة، يقول الرومي موظفا رمز الأسطرلاب :
و النطق بمثابة اسطرلاب (هكذا)، يكون في حساب، و أي قدر تعرفه من الفلك و الشمس
و بخاصة " فلك" يعتبر هذا الفلك بالنسبة له بمثابة ورقة قش، و الشمس من شمسه بمثابة ذرة."
أنظر : المثنوي، الجزء الثاني، ص 254.

[2] موسوعة الكسنزان، الجزء الأول الخاص بحرف الراء، ص 101.

[3] المرجع السابق، ص 101.
و من تضعيفات العدد أربعة نجد الأربعين، التي ترتبط بنضج الانسان في سن الأربعين " حتى إذا بلغ أشده، و بلغ أربعين سنة." الآية 15، سورة الأحقاف. وكذا الخلوة الأربعينية لسيدنا موسى في العريش أربعين يوما لميقات ربه "فتم ميقات ربّه في أربعين ليلة". الآية 142 سورة الأعراف.
كما أن سر التربيع جار في الحقائق الكلية، كتربيع العرش الأعظم، و العناصر الأربعة، و الأركان الأربعة. انظر المرجع السابق، ص 100 إلى 103.
و يلاحظ في قصص بورخيس أن رقم 4 يتكرر كثيرا، انظر قصة تقرير برودي في كتاب الالف، ص 180. و قصة " رجل على العتبة" في كتاب:
L'Aleph, p 184.

عددها يتقاطع جزئيا مع العدد أربعة الذي يتكرر كثيرا في القصة، و هو نفس عدد حروف اســم الجلالة "الله".

و يتبين مما تقدم، أن القاص جمع بين رموز إسلامية و أخرى عبرية، و إن كان قد أجهر بما هو يهودي و سكت عما هو إسلامي و لم يشر إلى مصدريته. موحيا بما أمده إياه كتاب الزوهار فقط. غير أن البوصلة بحمولتها الدلالية الإسلامية، و بمغناطيسها المؤشر إلى اللّامتعين، تتجه إبرتها في نص بورخيس إلى الاسم السري لله. و عبر تقصي هذا الاسم يصل المحقق في قضية الجرائم إلى القـــاتل الذي أوقعه في مكيدته، حينما أدخله في شرك البحث عن اسم الرب، ليستدرجه إلى قتله ثأرا لأخيه المغتال. لقد صنع له متاهة و قاده إلى فخها، على حد تعبير القاتل في القصة، مجتذبا إياه ببوصـــلة الموت التي أدت إلى فنائه.

و تتكرس فكرة الاتجاه الذي يصوب نحو مشار إليه غير مرئي في نصوص أخرى لبورخيس، من خلال توظيف الأسطرلاب أيضا. و لعل أبرز مثال في هذا السياق، ما جاء في قصته "الظاهر" التي تبتدئ بوصف عملة نقدية تحمل هذا الاسم الذي يمتد إلى لقب لكائنات و أشيـــاء عديدة، منها "أسطرلاب كان نذير شاه في الفرس، قد رماه في عمق البحر".[1] ففي هذه القصة يستشهد القاص بكتاب السيرة الموسوعية لمعبد النار، إذ قرأ بورخيس (الشخصية القصصية) حكاية مدرسة "شيراز" التي تروي أن هناك أسطرلابا من نحاس، كلما نظر إليه شخص عجز أن يفكر فيما سواه.

لهذا السبب أمر الملك بقذفه في أعماق البحر حتى لا ينسى الناس الكون. يلاحظ في هذه القصة، أن أثر "فريد الدين العطار" يظهر بقوة في هذه الفقرة، و إن كان "خورخي لويس" عـــدّله نسبيا، ملقحا نص العطار بنص الرومي. فقد احتفظ بجزء من قصة "فريد الدين"، غير أنه استبدل الحجـــر العطاري بأسطرلاب الرومي.

تروي قصة العطار أن حجرا و طوبة كانا يسيران في الأرض. و فجأة سقط الحجـــر في البحر. و من هناك قال بضعف "الآن ســـأقص سيرتي إلى قاع البحر. أما الطوبة الخـــرساء فقد تحـــدثت و أسمعت كل من تمتع بالمعرفة، قائلة "لم يبق مني أثر في العالمين، و لم يبق من وجـــودي قدر رأس إبرة، و لا يمكن مشاهدة شيء مني لا روحـــي و لا جسدي، و لكن يمكن مشاهدة

[1] « en Perse, un astrolable que Nadir Shah fit jeter au fond de la mer » L'Aleph, p 131.
يلاحظ، أن وصفا قريبا مما ورد في هذه القصة يرد أيضا في قصة "تلون أوكبار" عندما يصف السارد مجيء رجل مجهول فجرا، تسقط منه قطع نقود و مخروط صغير ثقيل بحجم لعبة النرد، يصفه السارد بأنه صورة الألوهة في إحدى ديانات "تلون" غير أن فلاحا يقترح أن يرمى هذا المخروط في نهر. انظر :

Fictions, p 29.

البحر المضيء كله، إن تصر مثل البحر اليوم، تتوهج فيه ليلا أيضا، و لكن طالما تتقيد بوجودك، فلن تجد روحك و لا عقلك."[1] هكذا، أدركت الطوبة أنه طواها النسيان و الفناء، أمام وجـــود البحر. أما الحجر فتقيد بذاته، و فكر في قصته التي يرويها، وغفل عن وجود الأزرق الكبير.

لقد أدرك بورخيس رمزية الطوبة، الدالة على الإنسان (أي الطين)، و التي تميزت عن الحجر "المغرور"، بكونها بلا صوت، إذ فقدت حسّها بنفسها و بالعالم الخارجي، فانمحت في البحر، و لم تر شيئا غيره. فراح يحاكي الصورة، لكن مع تعديلها، و تغيير بعض عناصرها. و تجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن السقوط في البحر هو في حدّ ذاته، صـــورة رمـــزية صـــوفية للدلالة على الغرق أو الإغراق في بحر الأحدية، حيث يغيب كل شيء و لا يحضر إلا هو، أي الله.

و ترى الدكتورة "شيمل" أن صورتي البحر و المحيط شائعتان، و يرمز الأول في شعر الرومي إلى الدنيا، أما المحيط فيرمز إلى "الحق"، حيث كثيرا ما يرمز للدراويش على" أنهم أسماك في بحـــر الحق أو بحر العشق."[2] و قد أعاد القاص توظيف هذه الصورة، شارحا الفكرة الصوفية في شكل سردي. مُبقِيا على الجملة المركزية في قصة العطار، ألا و هي السقوط في البحر، لكن ممارسا عليها نوعا من القَلب، من خلال توظيف رمز الرومي المتمثل في الأسطرلاب.

لقد آثر بورخيـــس قذف الأسطرلاب في البحر بدل الحجر أو الطوبة، و عيا بالرمزية الصوفية لهذه الكلمة. و يبرر ذلك ســـرديا، بأن شاه الفرس، إنما فعل ذلك لحمـــاية ذاكرة الناس من الفناء، و تحصينهم ضد النسيان. غير أن هذا التبرير السردي يسري ضد النص المصدر، إذ يكشف تشريح هذا التبرير عن رؤيا تأويلية للخطاب الصوفي الإسلامي، الذي حاول بورخيس أن يحطمه، ليولد منه رؤيا أخرى معاكسة، تتمثـــل في رفض و مقاومة الفناء الذي يعيشه الزاهد الفقير إلى ربه، مخافة نسيان الكون. و يوحي هذا الكـــلام، بمدى إدراك القاص للغة المتصوفة و لمصطلحاتهم، ذلك أن النسيان هو في حد ذاته تعريف للفناء عند أهل العرفان – "الفناء هو نسيان ما سوى الله"– حيث يبلغ الزاهد مقاما يغيب فيه عن كل شيء، فيتلاشـــى الكون أمامه، و تذوب ذاته، و ينسى وجوده و وجود الآخر في حضرة الله.

معنى هذا أن بورخيس استطاع من خلال هذا التأثير المزدوج (العطار و الرومي) أن ينشئ نصا مركبا من أكثر من مصدر، و مغايرا في آن. نص تولد من نص آخر، لكنه رفضه و نفاه في الوقت نفسه. فقد أثبته حين استعار رموزه بكل دلالاتها، ثم نفاه حين غيّر و عدّل في توظيف الرموز. و

[1] إلهي نامه، ص 107.
[2] الشمس المنتصرة، ص 202.

قد يكون ذلك "مجـــرد نوع من استراتيجيات الدفاع، و من التشويه العدواني لمعاني النصـــوص الأصلية للتخلص من نتائج قلق التأثير."[1] لقد حاول بورخيس إذن، أن يمارس قصا مضادا للقص المصـــدر. غير أن هذه الضدية اشتقها أيضا من الخطـــاب الصوفي، إذ استشهد بنفس الرمـــوز الإسلامية، في سياق معاكس للسياق الذي جاءت فيه. عندما اتخـــذ من الأسطرلاب الذي يعد بوصـــلة القلب، الرائي إلى "ما هناك"، و المستكشف لطريق المعرفة العلوية، اتخذ منه حيلة لإنهاء التأمل و التفكر في الله، و ذلك برميه في عمق البحر.

و لعل ما يدعم هذا التأويل، أن الكاتب يوظف حادثة الأسطرلاب في قصة، موضوعتها الرئيسية هي "الظاهر". ذاك الاسم الغامض الذي اشتركت فيه شخصيات و أشياء شتى. و رغـــم تعـــداد الكاتب الأرجنتيني لمسميات كثيرة مرادفة له – عُملة نقدية، نمر، أعمى في مسجد جاوا، عمق بئر، بوصلة صغيرة، أسطرلاب- في تقصيه لاسم "الظاهر"، إلا أنه ينتهي إلى القول بأن " عقيدة الظاهر هي إسلامية، تعود إلى القرن الرابع عشر... و أن الظاهر، في اللغة العربية، يعني معلـــــــــــــــوم أو مـــرئـــــــــــــــــي؛ و بهذا المعنى، فهو واحد من تسعة و تسعين اسما للرب."[2]

لقد اختزل الظاهر كل المسميات ليبقى مرادف واحد و هو الله (الربّ في النـــص). و يقـــول بورخيس "في بلاد المسلمين، يقصد الناس بهذه الكلمة (الظاهر) "الكائنات أو الأشياء التي لها مزية رهيبة لكونها لا يمكن أن تُنسى، و بالتالي تنتهي صورتها بأن تجعل الناس مجانين."[3] تتراكم إذن، في كلمة الظاهر أكثر من دلالة؛ بعضها يرتبط بالخوف من نسيان الكون، بسبب امحاء العبد في وجود الله و فنائه فيه (رمي الأسطرلاب). و يقترن بعضها الآخر، بفضيلة عدم النسيان التي أحالت الناس إلى مجانين، في إشارة إلى الدرويش الفقير، الذي انقطع اتصاله بالناس، فيصفون زهده بالجنون، لأنه لم يعد يعيش إلا في معية الله فقط.

و يؤكد بورخيس فرضية هذا التأويل، عندما ينتهي به تقصي كلمة الظاهر إلى الحديث عن نمر سحري تسبب في ضياع كل من رآه، لأن جميعـــهم صاروا لا

---

[1] تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 101.

[2] « La croyance au Zahir est islamique et date apparemment du xvlll siècle.... Zahir, en arabe, veut dire notoire, visible ; dans ce sens, c'est l'un des quatre-vingt- dix-neuf noms du Dieu » L'Aleph, p 139- 140.

[3] « En pays musulmans, les gens du peuple désignent par ce mot « les etres ou les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir etre oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous. » L'Aleph, p 140.

هذه الصورة التي تربط بين النسيان و الأسطرلاب، يوظفها بورخيس أيضا حين يربط بين البوصلة و النسيان في قصة " قداس ألماني"، التي تشير إلى جنون معلن الحرب العالمية الثانية "أدولف هتلر"، حيث يرى السارد أن إخفاق المرء في نسيان صورة وجه أو عبارة أو بوصلة يصيره مجنونا لأنه يعجز عن حذف الصورة من ذاكرته التي تحتويها باستمرار.أنظر المصدر السابق، ص 111.

يفكـــــــــــــــــــــــــــــــــــرون إلا فيه، مدى الحيـــــــــــــــــــاة.

و يستشهد السارد بأحدهم، و هو "فقير مسلم" رسم على جدران و أرض زنزانته نمرا لا متناهـــيا بالألوان، و مركبا من عدد كبير من النمور، احتوى بحارا و هملايا و جيوشا تشبه نمورا. على هذا النحو، يفصح القاص تدريجيا عن المجال التناصـــي العام الذي انبثق عنه نصه، و نقصد به العقـــيدة الإسلامية، و إحدى فرقها الدينية "الظاهرية"، التي يشير إليها بورخيس عبورا فقط، لأن موضوعته الأســـاسية، إنما هي كلمة الظـــاهر في مفهومها الصوفي، مثلما تشير إلى ذلك قـــرائن لغـــوية مثل الأسطرلاب، فقير مسلم، و غيرهما.

لكن هل تعني "الظاهر" هنا المرئي أم شيئا آخر؟ يجيب المتصـــوفة أن "الاسم الظـــاهر هو مبدأ الصور و أصلها في العالم في مقابل الاسم الباطن مبدأ المعاني و أصلها".[1] و في هذا السياق ذهب ابن عربي في شرحه للكلمة إلى أن "الاسم الظاهر الإلهي ... يعطي الصورة في العالم كله. والباطن ... يعطي المعاني التي تسترها الصورة الظاهرة "(2) . و ليس بعيدا عن هذا الشـــرح الصـــوفي، حـــاول بورخيس أن يكرس معنى صوفيا للظاهر في نصه الأدبي، و ذلك حين أوجد له صورة (صورة نمر لامتناه). غير أن المعنى الباطن، قال عنه بورخيس أنه لا يُدرَك، مستدلا بقول أحدهم "إن الربّ لا يُخترَق"[3].

هكذا إذن يتضح أن بورخيس لا يكتفي باقتباس رموز صوفية إسلامية، و اتخاذها نواة أساسية في خطابه الأدبي، بل يدمجها أيضا في موضـــوعة مقتبسة من نفس البيئة الثقافية و الدينية التي تنتمي إليها هذه الرموز. و قد أدى دمج هذه العناصر إلى الكشف عن الحيز الأدبي و الفكري الذي يمتح منه الكاتب أفكاره، و يغذي خياله القصصـــي. بل نجد أن القاص لا يحـــاكي فقط كتابة الرومي و المتصوفة المسلمين، بل يحاكيهم رغبة في أن يقاسمهم المصير ذاته: " للفناء في الله، يكرر المتصوفة أسماءهم أو التسعة و تســـعين اسما للرب حتى تفقد هذه الأسمـــاء معناها. تمنيت بشـــدة سلك هذا الطريق. ربما انتهيت إلى استنفاذ الظاهر بقوة التفكير و إعادة التفكير فيه..."[4]

---

[1] موسوعة الكسنزان، المجلد الخاص بحروف الضاد و الطاء و الظاد، ص 376.

2 - نقلا عن المرجع السابق، ص 376 .

[3] « Dieu est impénétrable . » L'Aleph, p 141.

كما تتكرر هذه الجملة أيضا في قصته "بحث ابن رشد" إذ جاء فيها:

« Aboulkassim allait dire que le Seigneur est parfait et impénétrable dans ses voies... » voir : L'Aleph, p 121.

[4] « ... pour se perdre en Dieu, les soufis répètent leur propre nom ou les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu jusqu'à ce que ceux-ci ne veuillent plus rien dire. Je souhaite ardemment parcourir cette route. Peut etre finirai-je par user le Zahir à force d'y penser et d'y repenser ... » Voir : L'Aleph, p 144 .

4- استعارتا النقش و الحلم :

يقول بورخيس عن عاداته و تقاليده في الكتابة "عندما أختـــار فترة بعيدة شيئا ما و مكانا بعيدا شيئا ما أحافظ على حريتي، أستطيع أن أتخيل... أو حتى أزيف، يمكنني أن أكذب دون أن يعلم أحد، من دون أن أعلم حتى أنا."[1] هكذا إذن، يبحث القاص عن مصـــادر بعيدة في الزمن و المكـــان، ضمانا لحريته في الكتـــابة، حتى لا يتلصص أحد على منبعه الســـري، و حتى يمارس تعديلاته و "تشويهاته" على المادة التي يستعطيها بدون أي قيد، أو مراقبة قد تُوقع كتاباته في المقارنة بين الأصل و الفرع. و تدعم تصريحه المذكور فرضية اقتباساته و استثماراته لاستعارات المتصوفة و لخيالاتهم الأدبية، مثلما يتجسد في استعارتي النقش و السجن اللتين تنتشران في عدة نصـــوص قصصية.

تقضّ دائما صـــورة شيئ ما، أو نقش ما راحة و طمأنينة الشخـــصية القصصية التي يختار لها القاص السجنَ كمكان لإقامتها، أو كمصير يتربص بها. و قد تكون هذه الصورة أو النقش كتابة أو رسما أو دمغة أو أيقونة، أو علامة تحمـــلها عملة نقدية، أوتحتويها صفحة كتـــاب، أو يتركها خنجر قديم، أو تظهر على خدّ مندوب. و يكشف تكرار مثل هذا التوظيف للصورة بشكل ملغز، عن رؤيا راســـخة لدى القاص، ثابتة في قصه، رغم اختلاف تجسيدها و تمثيلـــها. غير أن هذه الرؤيا ليست منبثقة من العدم، بل هي نتاج تجربة قراءة طويلة صقلتها الخـــبرة، و الغوص في عمق معاني الآخرين.

[1] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 48 و 49.

و في هذا الصدد، يقول رولان بارت "للكاتب أن ينتزع كلاما ثانيا من شرك الكلمات الأولى التي توفر له وجود العالم، و التاريخ، و وجوده ذاته. و هذا الكلام هو بمثابة المعقول الذي انوجد قبله، كون الكاتب أتى العالم المليء بالكلام، و ليس من واقع إلا و صنفه الناس: أن يولد الإنسان ليس إلا أن يجد نظام الرموز المنجز و أن يتآلف معه."[1] و في ضوء كلام بارت، يمكن القـــول إن بورخيس اتخذ من الرموز الصوفية للشاعر "جلال الدين الرومي" التي تآلف معهـــا خيـــاله الأدبي استعارات تبدو مغلقة في غياب مرجعيتها الصوفية، كنوع من البلاغة المؤسسة على الترميز و خلق "علامة غرابة" باصطلاح بارت.

إن تصوير الأشياء في أدب بورخيس يلغي نفسه بنفسه، لأن ملامح الموصوفات ليست حقيقية و لا تحمل شيئا من اليقين، لأن كل ما يوصف سرعان ما يغذو مشكوكا في أمره، باعتبار أن ذاك المرئي مزيف، يضمر صورة مغايرة و مختلفة في الخفاء، أو تنبئ خطوطه الظاهرة عن شيء مستـــور غير مرئي. و هو طرح أدبي تمتد جـــذوره الفلسفية في التراث الصوفي الإسلامي أيضا، إذ نلمسه في كتابات العطار، لكنه يرِد بشكل أوسع في أشعار الرومي الذي كثيرا ما يردد هذه الفكرة في أبياته الشعرية. هذه الظاهرة نلمسها كثيرا لدى بورخيس، ففي قصة "الأطلال الدائرية" تنتهي أوهام الشخـــصية الرئيسية نهاية مباغتة، بإنـــذار"من بعض **العلامات**" على حد تعبير السارد، أولها "و بعد جفاف طويل، رأى غمامة بعيدة عند تل، في خفة طائر؛ بعد ذلك، ناحية الجنوب، اتشحت السماء باللون الوردي، لون لثة النمور؛ ثم سحابات الدخان التي أصدأت معدن الليالي."[2]

أما في قصة "كتابة الإله" فنقرأ فيها: " اعتبرت، كالعادة، أننا في آخر الزمان و أن مصيري كآخر كهنة الإله سوف يخصني بحدس تلك الكتابة. و لم تحرمني مسألة أن يحيط بي سجن ذلك الأمل، فقد **رأيت نقوش** كاهولوم ألوف المرات و ربما كان ينقصني فقط أن أفهمها.

حفزتني هذه الفكرة ثم سرعان ما أصابتني بشيء من الدوار. في النطاق الأرضي هنالك أشكال قديمة، **أشكال** لا تفسد و أبدية؛ أي منها قد يكون **الرمز المنشود.** أي جبل يوسعه أن يكون كلمة الإله، أو أي نهر أو أية إمبراطورية أو أي شكل للنجوم."[3]

---

[1] النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1988، ص 16.
[2] الألف، ص 47.
[3] المصدر السابق، ص 124.

يتسع النقش و الشكل و العلامة لاستيعاب معاني أكبر من الصور التي تجسّدها، إذ تبدو كأيقونات تستدعي تفكيك شفراتها لقراءتها. غير أن هذا التفكيك ليس يسيرا لأن القاص يعمد دائما إلى إخفاء أو دسّ الشيء داخل خطوط الصورة أو النقش، الذي ينبئ به لكن لا يظهره أو يكشف عنه. من هنا يظل الفضول يحرق الشخصية القصصية المتعطشة إلى معرفة ما وراء الشكل. يقول أحد المتصوفة "ليس للماضين همّ الموت إنما لهم حسرة الفوت"[1] هذه العبارة التي جسدها الرومي في شعره، تنطبق كثيرا على شخصية بورخيس في قصة "كتابة الإله" التي لا تبدو مهمومة بالتعذيب و مرارة السجن، بقدر ما هي مهمومة بمعرفة العبارة السرية للإله. فهي تتوقع العثور على هذه العبارة في نقوش "كاهولوم" ، ثم تتوقع مرة أخرى، أن هذه العبارة ليست ذات شكل ثابت، فأي نجمة أو جبل أو نهر بإمكانه أن يكون كلمة الإله.

هذه الفكرة شرّحها الرومي في شعره تشريحا بلغة تتقاطع مع مفردات بورخيس الواردة في هذه القصة، إذ يقول الشاعر الفارسي:

" و لقد نقشتَ بضعة حروف، و "جعلتها" كتابة، فصارت الحجارة من عشقها في "ليونة" الشمع. (....)

و من حروفك هذه صار العقل يجدل الخيوط الرقيقة، فداوم على نسجها أيها الأديب الذي يحسن الخطوط.

و خليق بكل فكر ارتبط بالعدم، لحظة بلحظة، صور خيال حسن الرسم."[2]

بمعنى أن الله سبحانه و تعالى أبدع صورا جميلة من العدم، و جعلها كالحروف التي ألّفت كتاب الجمال المجسّد لعظمة الله و بديع خلقه. و من ثمة، فإن النجمة التي أوردها بورخيس هي حرف من حروفه، و الجبل حرف، و النهر حرف أيضا. هذا التماثل في التصوير لا يبدو صدفة، و إنما يحمل في طياته استيعابا للخطاب الصوفي للرومي. لا سيما و أن القاص يوظف نفس مفردات الرومي الرمزية: مثل نقش، حروف، و كتابة. و هي الرموز التي ستغذو استعارات جوهرية، تحتل موقعا مركزيا في خطابه القصصي، لا سيما استعارة النقش. ففي قصة "كتابة الإله" يذكر السارد أن كتابة الربّ موجودة في النقوش الأسطورية "كاهولوم" للمايا، و أنه يحتاج فقط إلى فهمها. أمّا في قصة "الظاهر"، فإن النقش المحفور على وجه العملة النقدية، يقضّ طمأنينته، و يصيبه بنوع من الهوس، بغية إدراكه.

---

[1] المثنوي، الجزء السادس، هامش ص 498. و تتجسد العبارة شعرا عند الرومي في المرجع نفسه، ص 146.
[2] المثنوي، الجزء الخامس، ص 72.

و تبنيا للرؤيا الصوفية الواردة في شعر الرومي، يرى بورخيس أن الصورة أو النقش الظاهر، هو مجرد رسم يخفي حقيقته في الداخل. هذا الداخل يتحول إلى هاجس لدى الشخـــصية التي تتساءل عما هو جواني و مخبوء في عمق الشكل أو الصورة، مثلما يتجـــلى في صوت السارد المناجي لذاته، في تحليله لصورة القطعة النقدية في قصة "الظاهر" قائلا: "من قبل كنت أقدم نفسي وجها ثم قفا؛ أما الآن، فإني أراهما الاثنين معا. فالأشياء لا تتم كما لو كان الظاهر من الكريستال، لأن الوجـــه لا يتركب فوق الآخـــر؛ لكن بالأحرى كأن الرؤيا الممنـــوحة كانت مدارية و أن الظاهر يتراءى في الوسط."[1] و في قصـــة "كتابة الإله" يذهب السارد إلى أن كل الحروف الظاهرة هي زائفة لأن الأصلية محتجبة في داخلـــــــــــــــــــــــــــــــها "و هذه المفـــردات البشرية الطموح و الفقيرة "كل، عالم الكون" هي ظلال أو صور زائفة لتلك التي تساوي لغة أو كل ما يمكن أن تشتمل عليه لغة."[2]

و تكشف هذه العينات النصية، أن السارد ليس مشغولا بظاهر الموصوف، بل هو مهتم بما وراء الظاهر، باعتبار أن الداخل هو سر، خلاف الخارج الذي لا يزيد عن كونه شكلا لشيء ما. هذه الرؤيا هي متأصلة في أشعار الرومي، منها قوله:

" إن وجوه الدراهم و الدنانير المزدانة بأسماء (المؤمنين) تعد حتى القيامة دليلا على صدقهم.

و إن عُمْلة الملوك تتغير و تتبدل و أنظر إلى سكة أحمد عليه السلام قائمة و ثابتة في مكانها.

فأبد لي اسم منكر واحد سكّت به عملة ذهبية أو عملة فضية واحدة. (...)

و إن حجة المنكر لا تتعدى قوله.. إنني لا أعترف إلا بهذا الظاهر لي فحسب.

و لم يفكر قط أنه حينما يكون ظاهر (هكذا) فإنه يكون مخبرا عن حكم خفية.

و إن فائدة كل ظاهر هو الباطن فحسب، مثلما يكون النفع كامنا في الدواء."[3]

معنى هذا أن الصورة الظاهرة لاقيمة لها مقارنة بباطنها، لا سيما و أن هذا الباطن لا يـــدرك، و إن تم إدراكه، فهو يحيل دائما إلى اللامعنى، على حد قول الرومي:

" إن الصورة الظاهرة الحاضرة تكون من أجل صورة غائبة، و هذه في حد ذاتها مرتبطة بغائب آخر.

[1] « Autrefois, je me représentais l'avers, puis le revers ; maintenant, je les vois simultanément tous les deux. Les choses ne se passent pas comme si le Zahir était en cristal, car une face ne se superpose pas à l'autre ; mais plutot cmm,e si la vue offerte était sphérique et que le Zahir se présentat au milieu. » L'Aleph, p142.

[2] الألف، ص 126.

[3] المثنوي، الجزء الرابع، ص 285 و 286.

و هكذا حتى الغائب الثالث و الرابع بل العاشر و هذه الفوائد تكون بقدر النظر."[1]

تكاد هذه الأبيات تتضمن قصة "الظاهر" لبورخيس، بل إننا نجد أن القاص الأرجنتيني استعاد استعارات "جلال الدين الرومي" من خلال ربط الظاهر بالعملة النقدية و مقابلته بالباطن كما يصنع الصوفيون و على نحو ما صنع الرومي في أبياته. و يرى الدكتور "إبراهيم الدسوقي شتا" شارح المثنوي أن الصورة الظاهرة في شعـــر الرومـــي تكون "من أجل معنى خفي... و عندما يصير المعنى الخفي ظاهرا، إنما يظهر لكي يدل على معـــنى خـــفي وراءه و هكذا دواليك بقدر قدرتك على النظر..هذا النقش علة لما بعده و ما بعده معلول له...".[2]

هكذا إذن، يبحث سارد بورخيس عن معنى الظاهر ثم عن معنى معناه، منقـــبا وراء النقش أو الصورة، سالكا نفس الحيرة، و بنفس لغة الرومي، لكنه ينتهي في أكثر الأحوال إلى معنى منيع، محصن يعجز عن إدراكـــه، و هو ما نلمسه في خيبة السارد القائل "إن الله لا يختـــرق"، لأن جميع صور الكون تؤول إليه، لكن لا أحد يبلغ جوهرها الخـــالص المنبثقة عنه. من هنا تظـــل معرفتنا بالأشيـــاء و بالكون محدودة، ناقـــصة -حسب المنظور القصصي للكـــاتب- لا تتجـــاوز قشرة الظاهر، أما الباطن فيبقى غائبا مستترا.

و لعل هذا المنظور القصصي لا يُسنِد فقط التيمات التي يحيكها الكاتب، بل يسند أيضا البناء الفني لنصوصه التي تأتي مغلقة، متقشفة في منح مفاتيحها للعبور إلى المعنى. و هو ما يعبر عنه شخصـــيا في أحد حـــواراته حين يتحدث عن سحـــر الواقع الممتد في فن السرد، و الذي استثـــمره في خلـــق "وضعيات غير قابلة، تقريبا للفهم، تجسد مسبقا ما سيحصل لاحقا."[3] لكن المرجعية الصوفية تزيح كثيرا من الغمـــوض، خاصة و أن الكاتب يعيد أحيانا كتـــابة النص الصوفي بحرفيته، مثلما نقرأه في قصة "الظاهر" التي يختتمها باستشهاد السارد لعبارة "فريد الدين العطار" من كتابه "أسرار نامه" الذي جاء فيه "أن الظاهر هو ظل الوردة وتمزق الحجاب."

و يظهر هذا الجهر بالمصدر العطاري، أن بورخيس يعلن جزئيا عن البيئة الفكرية و العقائدية التي يغذي منها خيالاته، و يستعطي مادته، لكنه في المقابل يصمت إزاء ذكر "جلال الدين" كما سكت عن ابن عربي و لم يـــبح بسرّ تأثيره إلا لزوجته "ماريا قداما"، مثلما رأينا من قبل. من

[1] المرجع السابق، ص 287.
[2] المرجع السابق، هامش ص 570.
[3] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 34.

جانب آخر، نجد أن القاص أسكن النص معنى سريا في كل الأشياء تقريبا التي يتحدث عنها سواء كانت بيتا أو عملة نقدية، أو كتابة، بما في ذلك الحروف و المعنى؛ ففي قصة "مكتبة بابل" نقرأ: " مقابل سطر واحد معقول أو نبأ واحد مستقيم هنالك فراسخ من التنافر الصوتي الأرعن و الخلط اللفظي و التفكك. (أعرف منطقة برية هجر أمناء مكتبتها عادة البحث عن معنى في الكتب، بزعم أنها خرفة و غير مجدية، و يقارنونها بالبحث عن معنى في الأحلام أو في خطوط اليد المشوشة..."[1] أي أن الحروف غير المتجانسة في تركيبها، التي تظهر أنها لا تحمل معنى، إنما تضمر معنى خفيا، كما أن المعنى يخفي بدوره معنى آخر مخبوءا، يبحث القراء عن تفكيكه، خـــــــــــــارج الحـــــــــــــروف و الكـــلمــــــــــــــــات، و ذلك بالبحث عنه في معاني الأحلام و خطوط اليد.

و في قصة "الانتظار"، يصف السارد نقوشا جدارية في غرفة فندق تنطق بما تحجبه، إذ تخيف الشخصية القصصية المدعوة "بياري" الفارّة من القتل و تضاعف من قلقه، ذلك لأن "طواويس ورق الحائط القرمزي لاحت كأنها نقشت لتغذي رؤى مفزعة عنيدة."[2] و هو رمز يتفق كلية مع الدلالة الرمزية لهذا الطائر في شعر "جلال الدين الرومـــي"، إذ يصف جنـــاح الطاووس بأنه عدوه، و هو سبب هلاكه، مثل شخصية بياري التي جلبت الأذى لنفســـها عنـــدما ألبت عليها حقد الرجال بسبب امرأة. و يصفها السارد أنها باتت ترى هلاكها في الصور المـــفزعة للطواويس المزينة لجدران غرفتها.

و قريبا من هذا المعنى يقول الرومي:

"فجناح الطاووس عدو له، و ما أكثر الملوك الذين قتلتهم حشمتهم. (...)

فاليوم عليّ و غدا عليه، و كيف يضيع هدرا دم مثلي إنسانا.

و الجدار و إن ألقى ظلا ممتدا، فإن هذا الظل يرتد إليه ثانية."[3]

و الحال، أن شخصية بورخيس في القصة كانت أيضا ترى ظل مصيرها في الجـــدار ذي صـــور الطواويس و تترقب طلقة الرصاصة التي جاءتها كما ارتقبت.

---

[1] الألف، ص 64.

[2] الألف، ص 134.

و تجدر الإشارة إلى أن الطاووس يتخذه الرومي رمزا صوفيا لألوانه و يستشهد به كثيرا في قصه الشعري، كرمز للجمال الذي يقود إلى الهلاك. أنظر المثنوي الجزء الأول ص 55 و الجزء الثالث، ص 86 و ما يليها.

[3] المرجع السابق، ص 55.

أما في قصة "الأطلال الدائرية" فإن الشخصية القصصية تنعزل عن الناس في أطلال معبد، كما يصنع الزاهد الذي يقوم بطي الدنيا، للتفرغ لعبادته. و هناك تنجب في حلمها و بحلمها شخصا آخر، و تغذو شكلا خارجيا لباطن نستكشفه عن طريق السرد، دون أن نسمع صوته في النص أو نراه. فقد حبلت به في المنام، و شكلت صورته. و لما صحا رجل الحلم في منام الرجل الذي كان يحلم به، على حد تعبير السارد، ناداه "ابني".

و الملاحظ، أن هذا القص الغامض الذي يصور لنا رسما ذا طبقتين خارجية و داخلية، من خلال رجل يحبل بآخر، يعيد بمهارة فنية، إن جاز القول إعادة كتابة الرؤيا الصوفية للرومي، الذي اتخذ من عيسى عليه السلام رمزا لنفس الإنسان التي تحيا في الصورة الجسدية، و شبّه الجسد بمريم: "الجسم مثل مريم، وكل منا لديه عيسى في داخله؛ فإذا حدث لنا الألم وُلِد عيسانا، و إذا لم يحدث الألم فإنّ عيسى سينضم ثانية إلى أصله بذلك الطريق الخفي الذي أتى به، فنبقى محرومين، و لا نصيب لنا منه."[1]

و ترى الدكتورة "شيمل" في تعقيبها على هذه الفقرة التي توردها في شكل أبيات، أن السيدة "مريم هي النفس التي بصمت تَقبل قدَرها، نفخ الروح من الله [سبحانه]. نفس العاشق...مثل "مريم الجميلة" التي حملت عيسى في بطنها، لأن النور الإلهي يجعل الصوفي حاملا روحيا مثلها."[2] و لعله وفاء للنص المحاكَى، ابتدأ السارد القصة بمجيء "الرجل الصامت" الشبيه بوليّ ذي كرامات تندمل جروحه بلا علاج و يهابه الناس الذين راقبوا نومه في احترام . هبط في "ليلة النفس الواحدة" و قرر أن يحلم برجل. و بعدها يصف السارد الشخصية الثانية التي حمل بها، بأنها ليست بشرا، لذلك قدّمها السارد بضمير الغائب، بدون وجه أو اسم، كأن الشخصية الرئيسية حملت بروح لا بجسد، شأنها شأن الصوفي الحامل بروح، حسب تعبير "شيمل". بل نرى أن القاص ينهج نفس منهج الصوفية حين يتخذ البطل من ابنه مريدا له يطيعه و يأخذ منه التعاليم.

و في اقتباس مُعَدَّل، استطاع القاص أن يحول النور الإلهي – الذي يحمل به الصوفي، و يقابله في القصة حمل رجل برجل آخر في الحلم– إلى نار، مستثمرا ههنا و مقتبسا في آن واحد صور الرومي الشعرية المستوحاة من القرآن حول الأنبياء. فقد كان الشاعر الفارسي قد استشهد في أشعاره بإبراهيم و عيسى و موسى عليهم السلام، و يبدو لنا أن بورخيس اقتبس من النبي

---

[1] كتاب فيه ما فيه، ص 54.
[2] الشمس المنتصرة، ص 315.

عيسى بدايـــة القصة، التي أمدته بفكرة حمل غير بيولوجي، و بجنين غير بشري، روحي. و اقتبـــس من حكـــاية النبيين موسى و إبراهيم خاتمتها، إذ تنتهي القصة بوصول خبر عن "رجل ساحر في معبد الشمـــال قادر أن يطأ النار دون أن تحرقه".[1] و هي الحادثة التي وردت في القرآن الكريم، غير أن بورخيـــس يدعمها بصورة من النار التي أبصرها سيدنا موسى أثناء عودته إلى وطنه، فقد شاهد نارا تجلى فيها النور الإلهي، و يعبر عن ذلك الرومي:

"هذا الطريق كله ورد و لو كان ظاهره كالشوك،

و يظهر النور من شجرة موسى كالنار."[2]

أما بورخيس فقد عبر عن ذلك حين جعل النار سببا في تجلي الحقيقة، و إدراك باطن الظاهر. فبعد أن دمرت النار "أطلال قدس أقداس إله النار"، "سار (البطل) في اتجاه خرق النار، و هذه لم تنشب في لحمه، لامسته في رفق و طوته بلا حرارة و بلا احتـــراق في راحة و في ضـــراعة و في رعب ..."[3] كتلك النار التي لم تحرق سيدنا إبراهيم عليه السلام، و التي تجسدت في شعر"جلال الدين الرومي" كصورة مجازية "ترمز إلى العاشق "الذي يعيش في النار التي يراد منها إهلاكه كأنها روضة الورد التي لا يريد أن يغادرها."[4]

و من الحلم بحَمْل، إلى يقظة شبيهة بالحلم، تتعدد تنويعـــات بورخيس حول أسرار الرؤى تحت الأجفان المغلقة. و تتوغل لغة أحلامه في تعابير صوفية لا تخلو من مسحة إسلامية و من آثار التراث الصوفي. ففي قصة "ذاكرة فونس" يعرض القاص ملامـــح شاب في مقتبل العمر، انعزل عن الناس، و انقطع عنهم بسبب شلل أصابه إثر سقوطه من فرسه. لكن السارد يصفه كناسك، و يحيطه بهالة من القدسية، و يعتبر أن الحادث جعل "إدراكه... و ذاكرته معصومين من الخطأ"[5]، إذ يقول فونس عن نفسه أنه كان أعمى و أصمّ و مشوش الذاكرة قبل الحادث، لكنه استعاد وعيه و صفاءه بعد رفسة الفرس.

فقد صار "بمستطاعه استعادة كافة الأحلام و ما بين اليقظة و الحلم. في مرتين أو ثلاث استعاد يوما كاملا، بلا أي تردد...قال لي: "لدي وحـــدي ذكـــريات تفوق كل ما تذكره كافة البشر منذ أن صار العالم عالما." و قال أيضا: "إن أحلامي مثل يقظتكم". "[6] بلغة الزهاد إذن، تكلمت

[1] الألف، ص 46.
[2] الشمس المنتصرة، ص 310.
[3] الألف، ص 47.
[4] الشمس المنتصرة، ص 306.
[5] الألف، ص 96.
[6] المصدر السابق، ص 97.

شخـــصية بورخيس في هذه القصة، ذلك أن هذا الوصف الذي تذكـــره، إنما هو "حال العارفين في يقظتهم، أعينهم مغمضة عن الدنيا مفتوحة على الآخرة، تجول أرواحهم في عوالم في اليقظة كما تجـــول أرواح العوالم في النوم، مثل أهل الكهف "و تحسبهم أيقاظا و هم رقود" (الكهف/18)."[1] و هو ما ترجمه "جلال الدين" شعريا في قوله:

"ففي الليل لا خبر للسجناء عن السجن، و في الليل لا خبر للسلاطين عن الدولة.

فلا حسرة، و لا فكر عن النفع و الضر، و لا هم و لا خيال عن هذا و ذاك.

و هكذا يكون حال العارف حتى عندما لا يروح في النوم، و لقد قال تعالى "هم رقود" فلا تفزع منهم.

إنهم غافلون عن أحوال الدنيا ليل نهار، و كأنهم القلم يقلبون بين أصابع الرحمن.(...)

إذ تمضي أرواحهم إلى صحراء لا وصف لها، و تبقى أرواحهم مستريحة و أبدانهم.

و عندما يطل نور الفجر برأسه، و يخفق نسر الفلك الذهبي بجناحيه.

فإن فالق الأصباح – و كأنه اسرافيل- يجعلها تعود من تلك الديار و تتمثل صورا

و يلبس الأرواح الشاردة اجسادا، و يجعل كل جسد حاملا بالروح مرة أخرى.

و يجعل جواد الروح مجردا من سرجه، و هذا هو سر القول القائل "النوم أخ الموت".[2]

و لئن كانت روح العارف تجول في عالم الآخرة، فإن روح فونس تجول في عالم المعرفة لحفـــظ كل ما في الكون. و هو عالم يختلف عن عـــوالم المحيطين به. ههنا، يحاكي فونس شخصية العارف في كونه ينظر إلى " الدنيا كحلم النائم" تعبيراتها في ذلك العالم ستكون مختلفة، لا تشـــبه هذا."[3] ذلك أنه يملك حدسا غير حدس باقي البشر، يؤهله لإدراك ما لا يراه الآخرون. و بلغة المتصـــوفة المسلمين، يرى فونس أن "النوم ملهاة عن العالم" لأنه يمنعهم عن تأمل الكـــون و إدراك أســـراره. و هو ما يرادفه في نصوص المتصوفة قولهم "النوم غفلة" باعتباره مانعا عن العبادة. و قد يكون ذلك سببـــا أدبيا في جعل الحوار الذي جمع فونس ببورخيس الشخصية ينتهي مع طلوع الفجر، كنوع من ملء الليل بعرض أسرار ذاكرة الفتى الكسيح و عالمه الغيبي "المثير للدوار" على حـــد وصـــف السارد.

---

[1] المثنوي، الجزء الأول، الهامش ص 399.
[2] المرجع السابق، ص 70 و 71.
[3] كتاب فيه ما فيه، ص 157.

و حاصل تحصيل ما تقدم، يمكن القول إن الحلم في بعض قصص بورخيس ليس ناطقا بلاوعي الذات مثلما يذهب إلى ذلك علماء النفس، بل هو انكشـــاف لشيء غيبي، مثلما تجلى في حرف الألف الذي شوهد فيه الكون، أو في حمل رجل برجل آخر غير بشري، أو تجلى في ذاكرة فـــونس المحملة بتاريخ البشرية. لقد منح الكاتب شخصياته القصصية رؤى شبيهة برؤى المتصوفة، لكنها لا تبدو صادرة عن "عين القلب" كما هو الأمر لدى رجال الصوفية، بل صادرة عن "عين العقل"، إن جاز القول، الذي دخّر خيالات عديدة انطلاقا من قراءة نصوص المتصوفة المسلمين. ذلك أن التأثر بنصوصهم ليس تأثر اعتقاد و اعتناق، إنما هو تأثر أدبي خالص، فتح للكاتب أفقا جديدا للكتـــابة، و غذى مخيلته بصور صنعت عالما سحريا، يختلف عن الواقعية السحرية التي انتشرت في قارته.

الباب الثالث

التناص الشكلي

الفصل الأول

التناص الشكلي

على مستوى النص المرافق

هو تناص يتجلى في شكل الخطاب و ليس في الخطاب ذاته، و نقصد بذلك تأثر بورخيس بالبناء الفني للخطاب الصوفي الإسلامي، و محاكاته له، و تفاعله مع موسوعيته، و فهرسه الزاخـــر بأسماء الأعلام و الأماكن، و الأحداث التاريخية، و الاقتباسات لآيات قرآنية، فضلا عن نمط عرض النص، و تشكيل بنية عنوانه و نمط مدخله و تصديره، و استهلاله. أي أنه تماثل بين النصوص من خارجها و ليس من داخلها، فالتوافق ههنا، ليس بين وحدات لغوية، بل بين هيئة هذه الوحـــدات و طريقة عرضها.

إن الخطاب الأدبي لا يمتص فقط خطابات أخرى و يحولها بداخله، و إنما ترافقـــه من الخارج أيضا نصوص تشاركه في بناء المعنى، و قد تكون هذه النصوص متبددة أو مندســـة داخل النـــص المصاحب، و قد تكون أحيانا ظاهرة، تعلن عنه و توطئ له قبل كلمته الأولى. إنه التوازي النصي،

الناشئ من علاقة النص بمحيطه، المؤلف من العنوان الرئيسي أو الفرعـــي، و التصديـــر و التنبيـــه و الملاحظة حسب الحصر الذي قدمه "جيرار جينيت".

1- البنية التركيبية للعنوان:

يعد العنوان العتبة الأولى لمقاربة شكل الخطاب البورخيسي، باعتباره يجسد علامـــة و رمـــزا لفلسفته التخييلية، و تلخيصا للنص القصصي في جملة مكثفة تتقدمه كبطاقة تعريف تبين هـــويته، و لربما تطمسه أحيانا. و في هذا السياق، يقول الباحث "فرناند هالين" (2009-1945) Fernand Hallyn

إن العنـــوان يعني قبل كـــل شيء "علامة اختلافية تسمح بمعرفة هوية العمل في فردانيته ... و يمنح أيضا بعـــض الأدلة حـــول المضمون ... كما يشكل العنوان أخيرا حافزا للقراءة."[1]، ليحصر بذلك وظائف العنوان في ثـــلاثة أنواع، و هي : وظيفة تسمية النص، ثم وظيفة مرجعية أو تعييـــنية، و أخـــيرا وظيـــفة إظهـــارية أو إشهارية.

غير أنه قبل أن يكون للعنوان وظيفة فهو بنية لغوية، يختلف تركيبها من عمل لآخر. فقد يكون العنوان جملة اسمية أو فعلية، و قد يكون جملة طويلة أو قصيرة، و أحيانا لا يزيد عن لفظة واحــــــــــــــــــدة.

و قد يكون على أغلفة كتب أخرى مزدوجا مركبا من عنوان رئيسي و آخـــر فرعـــي شـــارح أو موضح له و ملحق به. و على تباين هذه الأنواع العنوانية، تبقى جملة العنوان هي الملفوظ الأول و الظاهر الذي يسبق كتلة النص، كإبرة بوصلة تحرك القارئ و تحدد له موقع انطلاق لبدء فعـــل القراءة من زاوية يخلقها العنوان لحظة شروع التواصل مع العمل الأدبي. ذلك لأن "القراءة تدور أو تلتف، بلا توقف؛ وحده العنوان يأتي ليثبتها"[2] على حد قول "رولان بارت".

---

[1] « un signe différentiel, permettant d'identifier une oeuvre dans son individualualité...Il livre aussi un certain nombre d'indication sur le contenu...Le titre constitue enfin une incitation à la lecture. » Aspectes du Paratexte , voir :
Delerox Maurice, Hallyn Fernand, Introduction aux études littéraires méthodes du Texte, 1 Edition, 5ème tirage, Belgique,1995, p 205.

[2] « La lecture tourne, sans cran d'arret ; seul le titre vient la fixer. » voir :
Barthes, Roland, L'Obvie et L'Obtus, Essais Critiques III , Collection Tel Quel, Editions du Seuil 1982 ,p 123.

1-1 البنية النحوية للعنوان البورخيسي:

و قبل التفصيل في نمط العنونة لدى بورخيس، يمكن تصنيف جمله العنوانية في ثلاث مجموعات يمكن حصرها فيما يلي :

1 -1-1 عنوان مؤلف من لفظة واحدة:

أ- (في المجموعة المترجمة إلى اللغة العربية):

- الخالد

-الانتظار

-الألف

-الحقير

-الآخر

-البرلمان

ب- في المجموعتين الفرنسية و الإسبانية:

-L'immortel
-Le mort
-Les Théologiens
-Le Zahir
-L'Attente
-L'Aleph

1-1-2 عنوان مؤلف من مسند و مسند إليه أو من جملة:

أ- (في المجموعة المترجمة إلى اللغة العربية):

-الاقتراب من المعتصم

-الأطلال الدائرية

-دراسة لأعمال هربرت كوين

-مكتبة بابل

-حديقة الطرق المتشعبة

-ذاكرة فونس

-كتابة الإله

-حكاية قصر

-تقرير برودي

ب- في المجموعتين الفرنسية و الإسبانية:

-Histoire du guerrier et de la captive
-Biographie de Tadeo Isidoro Cruz
-Emma Zunz
-La demeure d'Astérion
-L'autre mort
-Deutsches Requiem
-La quete d'Averroes
-L'écriture du Dieu
-Abenhacan El Bokhari mort dans son labyrinthe
-Les Deux roix et les deux labyrinthes.
-L'homme sur le seuil

يتبين من خلال هذه القائمة المعروضة أن جميع عناوين بورخيس القصصية في مجموعته "الألف" تخلو من الفعل خلوا مطلقا. و يوحي هذا الإصرار في اعتماد التركيب الاسمي فقط في جمل العنـــاوين، يوحي بمدى رغبته في تحقيق الثبات و الديمومة، و كأن تفاديه للفعل المقترن دائما بالزمـــن، هو تفادٍ لكسر الديمومة التي يشعها الاسم في جملة العنوان. و يمكن تفسير غياب الفعل عن العنـــوان حسب تعبير " شارل غريفل" بأنه "يسمح "بطلاقة" المعادلة التي "تكسب غموضا".[1]" بمعنى أن الاستغنـــاء عن الفعل في جملة العنوان هو استغناء عن كل تحديد في دلالتها، لأن الاسم في جملة العنوان، بثقل ثبوته المنافي لحركة الفعل يكاد لا يدل على الأشياء بل يعارض ظهورها و يعترض عن كشفها؛ إنه بمثابة القفل الذي يوضع على باب النص الكبير، بعد أن يوحي وهميا أنه مواربا.

من جانب آخر، يلاحظ أيضا في عناوين بورخيس أنها مقتضبة في مجملها، تكاد لا تقول شيئـــا

---

[1] «… l'absence du verbe permet d' « absolutiser » la formule qui « gagne un équivocité ». »
المرجع السابق، ص 208.

و إنما تؤشر بإيجاز و لا تحدد معنى، لتفتح بذلك أفق القـــارئ على توقعـــات و تأويـــلات شـــتى لاستنطاق ما سكت عنه العنوان و غيّب دلالته. لذلك تبدو معظم عناوينه كـــ"فـــلاش" يبـــعث ضوءا سريعا تعقبه عتمة تغرق القارئ في متاهة النص الكبير لعله يفكك لغز جملة العنوان الغـــامض و المقتضب.

هذا النمط الاقتصادي بامتياز في التركيب اللغوي للعنوان لا يتراءى كنتاج صدفة أدبية إنما هو تصميم فني راسخ في تقاليد الكتابة لدى بورخيس الذي يمقت بطبعه الإطالة و النصوص الورقيـــة السميكة، لذلك تخصص في كتابة القصيدة ذات الأبيات القصيرة و القصة ذات الحجم المعتدل بدل الرواية لأن هذه الأخيرة في نظره ليست سوى "جنس يمكن أن تتجاوزه صرخة العصر."[1]

و بمراجعة النسختين الإسبانية و الفرنسية لمجموعة "الألف" نجد أن هناك ست قصص من مجموع سبع عشرة قصة، تتألف في بنيتها التركيبية من وحدة لغوية واحدة، و جاءت كلها معرفة رغم أن بعضها يشكل نكرة في ثقافة القارئ الغربي الذي يضعه بورخيس في مواجهة منتقيـــات معـــرفية يستمدها من التراث الإسلامي و الفلسفة العربية. و ولعا بهذا الاقتضاب، تـــرد عنـــاوين أخـــرى بورخيسية موجزة جدا رغم تركيبها من وحدتين لغويتين هما عبارة عن مســـند و مسنـــد إليه لا يوضحه بل يزيده تعتيما و غموضا و يستفز فضول القارئ أكثر، مثل "بيت أستريـــون" و "الميت الآخـــر" و "قداس ألماني" و "كتابة الإله" و غيرها.

أما العناوين ذات التركيب الطويل فهي قليلة في المجموعة، و تتمثل في قصة "حكاية المحـــارب و الأسيرة" و "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" و "ملكان و متاهاتان". و يبـــدو العنـــوانان الأخيران على طولهما أشد استفزازا لفضول القارئ الذي يستحثه العنوان على قراءة القصة لفـــك طلاسم النص البدئي الغامض. و في النسخة المعربة نجد ست قصص من مجموع خمس عشرة تتألف عناوينها من كلمة واحدة، جميعها وردت معرفة. فيما تتألف العناوين الأخرى من وحدتين لغوتين، باستثناء عنوانين اثنين يتركبان من أكثر من وحدتين لغويتين و هما "دراسة لأعمـــــــــــــــال هربرت كـــــــــــــــوين" و "حديقة الطرق المتشعبة".

من جهة أخرى، يلاحظ أيضا أن بورخيس يعمد كثيرا إلى مفاجأة قارئه و إثارته عبر استراتيجية خـــاصة في العنونة تقوم على توظيف كلمات جديدة لم يألفها القارئ الغربي، من

---

[1] « Le roman est un genre qui peut passer de mode... » voir : Borges, Fictions, Mythe et Récit, p 21.

ذلك مثلا اختيار أسمـــاء أعلام عرب في جملة العنوان مثل: المعتصم و ابن حاقان البخاري و ابن رشـــد، أو انتقـــاء أسماء أمكنة شرقية مثل "بابل" التي نجدها في تركيب عنوانين أحدهما: "مكتبة بابل"(مجموعة الألف) و الآخر "يانصيب بابل" التي جاءت في مجموعة "خيالات" القصصية. و في هذا السياق، يمكن القول إن عناوين بورخيس لا تَصدُر من داخل رؤاه الأدبية المصقولة بمؤثرات عربية و إسلامية فحـــسب و إنما تصدر أيضا من الخارج، المتمثل في الوسط الثقافي العام الذي سيتلقى إنتاجه الأدبي، و الـــذي يحاول القاص أن يباغته بعناوين مركبة من مفردات جديدة أو بالأحرى بعيدة عن أفق توقعاته.

و نحسب أن انتقاء الكاتب لعنوان مركب من أسماء أعلام عربية هو نوع من التحـــريض على استدعاء خطاب أدبي جديد، يحاول بورخيس أن يطرحه على قرائه من خلال مشاكـــسة ذوقـــهم و مفاجأتهم بعناوين ذات معجم دخيل عنهم. و من ثمة، نحسب أن بورخيس في تشكيله للعنـــوان كان يدرك ما سيثيره من توترات جمالية تستدعي القراءة في بعديها الداخـــلي (تجـــربته الأدبـــية) و الخارجي (خرق توقعات قرائه). كما يعمد الكاتب أحيانا إلى وضع عنوان تشتـــرك في مرجعياته خلفيات عـــربية و عبرية مثل "الألف"، و إن كان السارد في القصة ينسف في خـــاتمتها المرجعية العبرية للحرف مُبقيا على المرجعية الإسلامية فقط، محققا بذلك تناصا حرفيا مع ابن عـــربي الذي وضع قبله بقـــرون كتابا بالعنوان نفسه، مثلما رأينا من قبل.

و يوحي هذا المنحى في رسم العنوان القصصي لدى بورخيس عموما بتروعه إلى الثقافة العربية الإسلامية و استعطائه من تاريخها و مخيالها و فلسفتـــها أيضا، مثلما يتجـــلى ذلك في التصـــوف و اختياره لوحدات لغوية ذات حمولة صوفية ككلمة الاقتراب في قصة المعتصم أو الدوائر في قصة الأطـــلال الدائرية، أو في انتقائه لابن رشد لسرد قصة عن ترجمته لفلسفة أرسطو. و نعتقد أن هذا النمـــط الفني في العنونة هو إعلان مقتضب عن توجه القاص الفني و الجمالي في توظيف تراث بعيد عـــن قارته و ثقافته و جديد على قرائه.

و يمكن القول إن الوحدات اللغوية التي تركب بعض عناوينه تشكل انزياحا عن أدبية العناوين في الوسط الأدبي لبيئته الثقافية. و من ثمة، فهي لا تخرق توقعات القارئ الذي استأنس بلغة عناويـــن مؤلفين آخرين فحسب، بل تخرق الدلالات الممكنة لكلمات تقع على التماس من المجاز و الحقيـــقة معا. و تتشتت إحالاتها تارة إلى مرجعيات تاريخية و فكرية إسلامية، و تمتد تارة أخرى إلى إنتـــاج دلالة استعارية أو رمزية، مثلما تلح مثلا دلالة اسم المعتصم المنتقى دون غيره

من أسمــــاء الأعـــــــــــــــــــــلام العربيـــــــــــــــــــــــــــة. و يكشف قاموس القاص الموظف في بناء العناوين و تركيبها عن نوعية الخطـــاب الأدبي المهيمن على لغة الكاتب، إذ تحمل هذه العناصر المعجمية المنبثقة من ثقافة و لغة أخريتين توجهات القاص الأدبية و اهتماماته الفكرية، و يلمح تركيبها في جملة العنوان إلى أبعاد دلالية محتملة يمكـــن رصدها في النص الكبير، بعدما منحها المؤلف معاني أخرى في سياقها الجديد.

يقول الدكتور "مصطفى ناصف" إن "كل إسناد في اللغة مجاز في بعض الوجوه."[1] و نخـــال أن القاص حاول خلق مجاز أدبي جديد حين آثر صياغة سند غريب و جديد لمسنده في بعض عنـــاوينه مثـــل "مكتبة بابل" أو "بحث ابن رشد" أو "حكاية قصر" ذات أجواء "ألف ليلة و ليلة" أو "حديقة الطرق المتشعبة". و كأن بالقاص يتعمد في كل جملة عنوانية رسم شفرة تحيل إلى خطاب أدبي عائم إلى حد ما، لا تتحدد معالمه بسهولة لأن شفرة العنوان بقدر ما تصوب نحو مرجعية هذا الخطـــاب بقدر ما تشتته و تخفيه لاتساع حدوده و صعوبة حجزه في مرجع معين.

و عليه تبدو ههنا "الإحالة متعالية" باستعارة تعبير "بول ريكور"، "بمعنى أن الفكر يتوجـــه من خلال المغزى نحو أنواع مختلفة من الكيانات اللغوية التي تحيـــل إلى الخـــارج... كالموضـــوعـــات و الحالات و الأشياء و الوقائع ..الخ."[2] على هذا النحو تحيل الكلـــمة الشفـــرة في بعض عنـــاوين بورخيس إلى خطـــاب أدبي عربي إسلامي بعيد و غير محدد، و يكمن خـــطر هذه الإحـــالة أنها لا تصوب بجـــلاء نحـــو النـــص أو النصوص التي أنتجت العنوان البورخيسي و من ثمة قصته الأدبية. و هو ما يضاعف من مشاق قراءة كتاباته و فهم خلفياتها.

إن نمط تركيب عناوين قصص من أمريكا الجنوبية لكاتب أرجنتيني تفصله آلاف الأميـــال عن العـــالمين العربي و الإسلامي يثير حيرة القارئ العربي، لا سيما و أن الأسماء التي وظفها قديمـــة في الزمـــن لا تفقد إرثها التاريخي و الفكري رغم توظيفها الجديد لأن "أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، و تشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال و أماكن تنتـــمي إلى ثقافات متباعـــدة في الزمان و المكان."[3] قبل أن ينتشلها القاص من رقادها في الكتب ليبعثها أدبيا

---

[1] محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 274.
[2] نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى، ص 67.
[3] J. Molino et J. Tamine, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, P.U.F Paris, 1982, p
نقلا عن:
مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992، ص 65.

من جديد، و يُصيرِها محــلية -(منتمية لأدب الأرجنتين و أمريكا الجنوبية)- و عالمية، تتجــاوز حدودها العربية. من ذلك مثلا انتقاؤه لشخصية الخليفة "المعتصم" و توظيفه كهدف تسعــى إليه شخصيته القصصية دون أن يعرض لنا وجهه، مجسدا إياه كمترلة أو كمقام صوفي يبلغه بطــله بعد عناء.

هذا الحس الديني الصوفي الذي يطغى على صيغة العنونة لدى بورخيس، نجده يمتد إلى عــدة نصوص قصصية للكاتب، من ذلك قصة "اللاهوتيون" و "كتابة الإله" و "قداس ألماني" و "الأطلال الدائرية"، فيما تطغى على عناوين أخرى دلالة الموت و هي في صميمها لا تخلو من حسّ ديني، لا سيما و أن القاص يصور دائما توقعات شخصياته للعالم الآخر، و للرب الذي سطر مصــــــــائر الناس، و نلمــس ذلك بشكل خاص في قصتي "الميت" و "الميت الآخر" و كذا قصة "الخالد" الذي انتهت رحلته بحثا عن الخلود إلى الموت و الهلاك أيضا.

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الدلالة الدينية لا تستثني عناوين بورخــيس في مجمــوعــة "الألف" فحسب، بل تمتد إلى أعمال أدبية أخرى، لا سيما في مجموعته القصصية "خيالات"، التي نقــرأ فيها عناوين تشع حسا دينيا ظاهرا و أحيانا مضمرا من خلال تغييب دلالة الدين أو التأويــل الدينــي للعنوان فيما وراء ألفاظ تخفي هذا المعنى مؤقتا ، مثل "الموت و البوصلة" و "النهــاية" و "ثــلاثة تأويلات لهوذا" و "المعجزة السرية" و "طائفة أبي الهول". و تتضمن أغلب هذه القصص سفرا خياليا في التاريخ الديني لإسرائيل و للديانة اليهودية مع استحضار بعض الرموز الإسلامية، كتصدير القصة بآيات قرآنية، أو تعمد سرد استطرادي عن الدين الإسلامي، أو إبراز موقف من الإسلام.

و نخلص مما تقدم إلى أن تقشف بورخيس في تركيب جملة العنوان باختياره لوحدات لغوية بذاتها دون أخرى يحيل ضمنيا إلى الخطاب المتناص معه، و هو ما يفضح مرجعياته رغم تمنعه في ســرده القصصي عن السقوط جهرا في تبعية نصوص يخفي الانتماء إليها و لا يستحضرها إلا رمزا أو إيماء. كما تكشف عناوين بورخيس في تركيبها و صياغتها عن مشروعه العـــــــــام في الكتــــــابة الذي يمتـــــــــــــح من مصادر عربية إسلامية، إذ تكاد تكون في أغلبها تأسيســا جديدا للإبــداع و للعنونة في الوســط الثقــــــــــافي الأرجنتيني بشكل خاص و اللاتينوأمريكي بشكل عام انطلاقا من تعالق

نصوصه القصصية مع الخطاب الفكري الإسلامي رغم تكتمه عن ذكر ذلك في الحوارات الصحفية و مقالاته النقدية.

2-1 البنية التواصلية للعنوان مع النص:

نقصد بها تلك العلاقات و الوشائج التي يقيمها العنوان مع نصه في اتصاله و تواصله معه دلاليا و موضوعاتيا، أو في انفصاله و انعزال بنيته عنه. ذلك أن العنوان في تعالقه أو في تضاده مع النص المرفق له يجيب ضمنيا عن الأسئلة التي يثيرها النص أثناء عملية القراءة، و يحدد موقعه منه، سواء ألّف معه وحدة دلالية أو انشق عنه و تمرد عليه. من هنا ينبثق الاستفهام عن نوع العنوان البورخيسي في تناصه مع العمل الموَقِّع له، في اختزاله لموضوعته، أو على الأقل الإعلان عنها، أو في تناقضه و تشاكله معها.

إن السؤال الذي تثيره قراءة أولى لعناوين الأعمال الأدبية لبورخيس هو: هل تشكل هذه العناوين فعلا جملا ابتدائية تعلو النص و تتقدمه، أم أنها تتواصل فقط مع جمل النهايات النصية لتؤلف بذلك دائرة دلالية مغلقة، تتواصل فيها البدايات مع النهايات. هذا ما سنحاول أن نستقرئه من خلال مقاربة البنية التواصلية للعنوان من خلال ما يلي:

1-2-1 العنوان المخادع المضاد للنص:

يقول "فورتيار" "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب"[1]، أما بورخيس فقد اختار أسلوبا خاصا في تسويق قصصه أدبيا –حتى لا نقول تجاريا– فقد حاول أن يبدع عناوين تخرق نظام العنونة في أدب قارته، و أن يسمو بها من مجرد "موضوع مصطنع" أو "كتلة خطية" باصطلاح "لوي هويك" إلى شفرة أو فخ يقود القارئ إلى متاهة نصية لا يخرج منها. ذلك أن القاص ينهج نمطا معقدا في أسلوب العنونة إذ ينتقي أسماء أو أشياء لا نعثر لها أحيانا على أثر في

---

[1] « Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre »

نقلا عن:

بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، الجزائر، 2008، ص 85.

النص. و بالتالي فهو يؤثر عناوين تكاد لا تسمي العمل الأدبي أو تعين مضمونه و تحصره، بل يغري القارئ بموضـــوع يطرحه في العنوان ثم يغيبه في القصة. فعلى سبيل المثال لا يلتقي القارئ أبدا بشخصية المعتصـــم في قصة "الاقتراب من المعتصم" و لا تلعب هذه الشخصية دورا ملموسا باستثناء كونها فكرة ينشدها البطل و يخرج بحثا عنها.

و يمكن القول إن العنوان ههنا لا يتواصل مع النص بل مع الخاتمة المفتوحة له، و كأن القـــاص يقدم للقارئ بذلك دعوة ليكمل و يتخيل بقية القصة بعد وصول البطل إلى المعتصم الخفي. فمثل هذا العنوان بقدر ما يبدو ظاهريا مطابقا لمضمون النص، بقدر ما يتشاكل معه و ينحرف عنه و لا يلتقي به إلا في الجملة الأخيرة من متنه. و يتكرر هذا اللون من التواصل المفْصَم بين العنوان و نصه في قصص أخرى مثل "مكتبة بابل" و هي مكتبة يصفها بأنها كونية موجودة في مكان ما من العالم دون أن ترد كلمة بابل أبدا في النص.

و عليه يبدو العنوان في ظاهره خبريا لكنه في الأصل لا يسمي المضمون و لا يطابقه بل يعتمـــه.

و لعل بورخيس بهذا العنوان يحاول أن يحاكي أقدم و أول مكتبة في تاريخ البشرية و إن كان وصفه يبتعد عنها كثيرا فلربما يوافقها رمزيا في كون الكتب الأولى قد استأثرت بكل المعارف و العلوم التي اجتهد المتأخرون في وضعها. هذا اللعب على مستوى العنوان الذي لا يحدد المسمّى يتكرر أيضا في "حديقة الطرق المتشعبة" حيث يكتشف القارئ في النص حديقتين إحداهما اعتزل فيها حاكم صيني قديم ليكتب نصا عبارة عن متاهة، و ثانيهما هي حديقة يخترقها الجاسوس بطل القصة ليقتل شخصا بغية تمرير شفرة سرية إلى حلفائه.

كما يوهم بورخيس أحيانا بوضع عناوين استباقية لقصصه تعين موضوعة النص لكـــن سرعان ما يتأكد أنه اختار عنوانا مضادا له، من ذلك مثلا عنوان قصة "الخالد" و الأصح أنه الفـــاني لأن البطل يكتشف بعد رحلة طويلة عن نهر الخلود أنه ميت. و يتكرر هذا الاستباق المخادع للعنـــوان في قصص أخرى مثل قصة "الألف" حيث يتبين في خاتمتها أن الألف المكتشَف في القبو غير حقيقي بل مزيف. و في قصة "الظاهر" لا يتحدد موضوع هذا الظاهر، فهو يرد اسما أو صفة لموضوعـــات شتى؛ فهو تارة بوصلة و تارة قطعة نقدية و أخرى اسم الله عند المسلمين و أحيانا اسم لفرقة الظاهرية الإسلامية.

و هكذا يتشتت العنوان إلى أكثر من مسمّى دون أن يتحدد موضوعه النهائي لتختتم القصة باتهام البطل بالجنون. و بهـــذا الاتهام يفقد الظاهر مرجعياته بين كثرة المسميات التي تزيـــده غموضـــا لا انجلاء أو وضوحا. كما نصادف هذا الأسلوب في العنونة أيضا في قصة "كتابة الإله" التي لا نعثـــر على حروفها أو معناها أو مضمـــونها في النص. و تخفيفا من خيبة غيابها، يعزي الســـارد القـــارئ بقوله إن هذه الكتابة "باقية و سرية و سيقرؤها أحد المختارين."[1]

على هذا النحو يتضح أن بعض عناوين قصص بورخيس قد لا تسمي موضوع القصة أحيـــانا، باعتبار العنوان الحاضر (دال العنوان) يخفي عنوانا غائبا (مدلول العنوان) يتجاوز العلاقة "الاقتضائية" بالنص الكبير، لينشئ علاقة ضدية، كنوع من التسمية بالنقيض، و هو الأمـــر الذي يحطم الوظيفة المرجعية للعنوان. ذلك أن جملته في هذه الحالة لا تحيل إلى النص الذي يرافـــقه، بل تنبثق من دلالة خفية يبنيها النص سرا لا علنا، إذ لا يختار القاص عنـــاوين سهلة إخبـــارية بل ينتقـــيها غامضـــة و مشاكلة لنصوصه أحيانا، مما يفتح قراءتها على تأويلات شتى.

إن هذا النمط في العنونة لديه هـــو جزء من شعريته الأدبية التي أفرزت قصائد لا تدرك أبعادها و معانيها بسهولة. لقد امتهن الرجل في أدبه الإغراء الفني و الغواية الاستعارية، لذلك يخيب انتظار قرائه بصدمة تغييب بعض الموضوعـــات التي ترد في العنوان عن النص، و أحيانا بتراكم مسميـــات عدة للموضوع المُعَنْوَن به. و هكذا يبطل القاص الوظيفة الوصفية لعناوينه حين يتخذ منها جمـــلا مضادة لنصوصه، توحي شكـــلا بتلخيـــص القصة لكن النص سرعان ما يبدد هذا التلخيص حين تأخذ الأحداث مجرى مخالفا لما تنبأ به العنوان.

و مع ذلك يمكن القول، إن مثل هذه العناوين المذكورة لبورخيس تتعالق و نصوصه القصصيـــة تعالقا إيحائيا، فهي كجمل مكثفة تستوعب الرمز و المجاز لا تسمي النص تسمية حرفية و لا تخـــبر عن موضوعته بشكل مباشر، لأن القاص يتخذ منها معبرا مـــؤقتا لامتحان القارئ في قدرته علـــى تجاوز فخ هذه العتبة لبلوغ النص. من هنا يتراءى فصم عرى التواصل بين العمل القصصي و عنوانه بأنه في جوهره اتصال لا انفصال. ذلك أن جمل العنوان حســـب النماذج المذكورة لا تقطع حبالها الدلالية بالنص قطعا كليا و إنما تشوش عليه و تنتهك نظامه كنوع من الانحراف أو الانزياح الجمالي لخرق توقعات القارئ.

---

[1] الألف، ص 124.

يقول الكاتب البرازيلي "هارولد دي كامبوس" (1929-) إن "بورخيس قد اجتهد في السمو بآلياته حتى صارت غير مرئية"[1] في إشارة إلى اعتماده أسلوبا أدبيا ينبع مما وراء اللـــغة، مضيـــفا أن "هذا العدو للباروك – الذي يعتبر التلاعبات اللفظية بذخا من أجل الشباب و الذي يصـــر على أن الإسبانية لا تحتمل الابتكارات اللغوية بالغة التعقيد، من نوع ابتكـــارات جويس ... – كيف أنـــه يصل، رغم ذلك، عن طريق تناقض آخر من تناقضاته الدائرية إلى أن يصبح سكندريـــا يقيـــم في بوينس آيرس، و يفضل على توليدات الأسلوب الباروكي، الهندسة و الحذف..."[2]

غير أن هذه الآلية الفنية المؤلفة من الحذف و الهندسة لا يمارسها الكاتب فقط في كتابة النـــص القصصي بل يوظفها أيضا في جملة العنوان التي تراكمت فيها أساليب المراوغة الأدبية لدرجة أنهـــا أحيانا تشكل منطقة انفتاح مخادع على النص، باعتبارها موجها له أثناء قراءتـــه توجيـــه تضليـــل و اختبار للمتلقي. و يعد عنوان "بحث ابن رشد" مثالا على هذه التقنية الفنية التي ينتهجها بورخيس في رسم العتبة الأولى للنص، إذ ينتقي جملة تتراءى كنقطة فصل لا وصل تشاكل متن النص و تجادل محتواه. ذلك لأن السارد يترك انطباعا في آخر القصة بنقد اجتهاد ابن رشد لتقصيره في التمييز بين التراجيديا و الكوميديا أثناء ترجمته لنص أرسطو رغم ما كان يحيط به من ظروف و أحداث كانت تقدم له الإجابة عن حيرته، دون أن يدرك ذلك، كتمثيل الأطفال في ساحة البيت لأدوار المؤذن و المصلين، ثم رواية أبي القاسم عن أناس في الصين كانوا يلعبون أدوارا لتمثيل قصة.

لكن ابن رشد لم يجر بحثا و لم يحقق في الأمر و انتهى باعتماد المصطلحات الجـــاهزة في الحقـــل الشعري العربي، ليتبنى المدح و الهجاء كمرادفين لمصطلحي أرسطو. و من ثمة يكاد النص "يُكَذِب" إعلان جملة العنوان و ينفيها حين يخبرنا أن ابن رشد وضع ترجمة خاطئة لأنه لم يبحث كما ينبغي،

و إنما اكتفى بتصفح بعض الكتب العربية القديمة و اعتماد قوالب جاهزة دون أن يعي أو يستثمـــر التحولات من حوله. و عليه يستحيل البحث إلى اللابحث، ليأتي العنوان تهكما من عدم تبصر شيخ الفلسفة العربية.

---

[1] أدب أمريكا اللاتينية، القسم الثاني، ص 116.
[2] المرجع السابق، ص 117.

يتواصل إذن العنوان ههنا أيضا ضد النص، لكن هذه الضدية لا تدرك إلا من سياق نهاية القصـــــة، و هو ما يرجح أن القاص يستوحي عنوانه من خاتمة نصه لينحته على غير شاكلتها؛ إنه نمـــط جديـــــد و بياني في قفل النص بدل فتحه و إيقاع القارئ في فجوته بعدما يورطه العنوان في حقـــل دلالي يرسم توقعات ما يفتأ النص ينسفها نسفا بتقدم فعل القراءة. أما في "الميت الآخر" فنجد أن البنية العنوانية لا تخلو من حذف، ذلك أن دلالة جملة العنوان تؤكد أن هناك وحـــدة لغـــوية غائـــبة أو مضمرة لأن عبارة الميت الآخر تفضي وجوبا إلى وجود ميت أول. و هو فراغ يرسمه الكـــاتب في نصه الدقيق الذي يفتتح به عمله القصصي، لوضع القارئ على محك النص الكبير بغية استكشاف الميتين الأول و الثاني.

و في "الأطـــلال الدائـــرية" يمارس بورخيس لعبا بيانيا آخر في تشكيل العنوان، متخـــذا من هندسة المكان التي ينتقيها لأجواء الأحداث المروية كناية عن اسم القصة. بمعنى أنه يعوض الحذف بالهندسة. تروي هذه القصة مثلما رأينا من قبل قصة رجل ينام و يحلم برجل آخر، ليـــكتشف في ختـــام القصة أن ذاك الآخر يحلم به أيضا. و من هذا المسرى السردي الدائري المقفل، يستـــوحي القـــاص عنوانا لنصه "الأطلال الدائرية".

لكن المتصفح للنص يدرك بيسر أن هذه الأطلال لم تكن سوى تأثيثا متكاملا للرؤيا الدائرية التي أطرت القصة سواء على مستوى المكان أو الزمان أو الأحداث، إذ يتبين في ختام القصة أن الرجـــــــــل "المحلوم به" كان يرى الحالم منذ لحظة نومه الأولى؛ فكلاهما مرئي للآخر و مرْءَى له في آن. و رغم أن بورخيس يعلق على هذه القصة بأنها تشبه قصة "ادغار ألان بو" و هي "حلم داخـــــــل حلم" إلا أنـــــــه يختار لنصه عنوانا آخر و هو "الأطلال الدائريـــــــة"، و هي جملـــــــة جـــــــاءت لتصـــف مكـــــان الأحـــــداث و تختصر تيمة القصة في تسمية بالنيابة عن الحلم الدائري المغلق.

أما في "دراسة لأعمـــال هربرت كوين" فنكتشف عنوانا خبريا شبيها بعنوان مقالة نقدية حيث يطرح الكاتب في أسلـــوب سردي رؤاه النقدية الأدبية من خلال "دراسة أعمال لا وجود لها ألفها رجل لا وجود له، كما فعل في قصتي "بيير مينارد مؤلف دون كيخوته" و "تلون أوكبار، أوربيس ترتيوس"...".[1] على هذا النحو، يتبين أن بورخيس لا يفتأ يفخخ عناوينه و يخادع بها

[1] من مقدمة المترجم لكتاب الألف، ص 28.

قراءه، فتارة يمارس الحذف أو العنونة المضادة للنص، و تارة أخرى يضع عنوانا خبريا بسيطا لمسرود عنه وهمي لا وجود له في الواقع. و من ثمة، يوقظ العنوان البسيط في تركبيه و وحداته اللغوية "دراسة لأعمـــال هربرت كوين" توترا قويا مع النص لاسيما حين يكتشف القارئ أن متن النص يهز جملة العنوان و ينحرف عنها أحيانا لسرد و وصف أشياء أخرى لم تذكرها الجملة الأولى المعلنة عنه، ليتحول التضليل في هذه القصة من العنوان (البسيط الواضح) إلى متن النص الذي يصف تفاصيل نص آخر لم ير النور قط. أو لنقل أنه يضع عنوانا موضوعيا مفرغ دلاليا من كل صحة خبرية لخطاب قصصي تطغى عليه النبرة النقدية يستعرض فيه القاص تحليلا لما ينبغي أن يكون عليه النص الأدبي، بشكل عام، من إيجاز و شفافية و حياد.

1-2 -2 عناوين خبرية نكرة معرفة بلام التعريف:

إن فن العنونة يغذو على يد بورخيس لعبا في الصياغة ينتقي له القاص تنويعات أخرى محـــررا إياها من الحصر في قالب واحد. فمن العنوان المضاد أو المشاكل لنصه، إلى العنوان الصامت المقتصد في دلالته أو المسمي لأكثر من مسمًّى (عنوان الظاهر مثلا)، يبدع بورخيس أنماطا أخرى في العنونة تتمظهر كســؤال كبير، مغر، يفتح النص على أكثر من أفق و أكثر من توقع، و يستميل القـــارئ لخوض معركة القراءة بحثا عن إجابة. هذا النمط الثاني نلمسه في عناوين تختزل النص و تبوح نسبيا بتيمته و تستحث المتلقي على استتباع خيط السرد لمعرفة تفاصيل سكت عنها العنوان.

و لعل أبرز مثال على هذا النموذج عناوين صنو "قصة المحارب و الأســيرة" و "سيـــرة تاديـــو إيزيدورو كروث" و "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" و "ملكان و متاهتان" و "قصة قصــــر"

و "إيما ثونث" و "ذاكرة فونس". لا يبدو القاص متقشفا جدا في تركيب هذه العنـــاوين، بل إنـــه يغدق على القارئ معرفة الموضوعة التي سيسردها لاحقا و يهيئه لتواصل معين مع نصه من خـــلال إعلامه باسم الشخصية الرئيسية في القصة "تاديو إ. كروث" أو "ابن حـــاقان البخـــاري" أو "إيما ثونث" أو "فونس". و أحيانا يخبر القارئ بالرتبة أو المترلة الاجتماعية لشخصيته مثل "المـــحارب" و "الأسيرة" و "الملكان". و يهيء ذكر مترلة الشخصية في العنوان

سلفا لأجـــواء النص المـــروى، و يعجل ببناء توقعات القارئ و يضعه مسبقا في منطقة تخييل غير محايدة.

كما يعمد القاص تارة أخرى إلى إبراز نوع السرد الآتي في القصة كقوله في العنوان سيرة كذا أو قصة كذا. و يجلي هذا النوع من الجمل العنوانية تخريجا آخر للنص الدقيق لدى القاص يخـــفف الغموض و التكتم عن النص الكتلة، كنوع من الإخبار لإثارة فضول المتلقي و حثـــه على قـــراءة العمل القصصي، و استكمال ما لم يبح به العنوان و تحفظ عنه. و في هذا السيـــاق يرى "هنـــري ميتران" أن "العنوان يُختار غالبا كوظيفة انتظار مفترض للجمهور لأسباب "تسويق"... إنه يحدث ردّ فعل ارتجاعي فكري بين العنوان و الجمهور."[1]

و خلافا للعنوان الشارح نسبيا للنص المرافق له، ينتقي بورخيس لقصص أخرى عناوين موجزة كاتمة، متقشفة في دلالتها، توحي و لا تعلن، تخفي و لا تصرح بمضمـــون النص، مثل "الخـــالد" و "الانتظار"

و "الألف" و "الحقير" و الآخر" و البرلمـــان" و "الميت" و "اللاهوتيـــــــــون" و "الظـــــاهر". و رغم أن هذه الجمل العنوانية وردت معرفة إلا أنها في جوهر دلالتها نكرة لأن ألف لام التعريف لا تجلي شيئا من حقيقتها و معناها، و لا تعين مضمونا و لا تعرِّف بتيمة؛ إنها تفتح النص على أفق واسع، و تضـــــــــــع القارئ في مواجهة تصور مطلق لما يمكن أن يطالعه به النص. إنها عنـــــــاوين تشحـــــــــــــن مخـــــــيـــلـــــــــــة القـــــــــارئ بافتراضات تجعله لا يرسو عند أي تيمة، أو بالأحرى تجعله يرسو عند أكـــثر من تيمة محتملة.

و تكشف قراءة هذه العناوين أنها في صميمها جمل متمنعة عن كل إخبار أو إعلان أو شرح، إذ تبدو ملتحفة بصمت رهيب لا يدع للدلالة منفذا. فهي بتنكيرها المختفي تحت لام التعريف تســد كل شقوق لتسرب المعنى الذي يهيئ لولوج النص. ففي قصة "البرلمان" مثلا يطالعنا السارد باعتذار أحدهم و رفض دعوته لأنه لا يستطيع أن يتخلف عن البرلمان. لنكتشف بعدها أن هذا البرلمـــان لم يكن ذاك "المبنى المتباهي بقبته و الكائن بنهاية الطريق التي يسكنها الإسبان"[2]، و إنما هو شيء آخر لا يفصح عنه السارد إلا بعد بعد طول سرد، ليتبين أن هذا البرلمان ليس مؤسسة

[1] « ... le titre est souvent choisit en fonction d'une attente supposée du public, pour des raisons de « marketing »...Il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public. » voir : Mittérand Henri, les titres du roman de Guy Des Cars, Sociocritique, Editon Fernand Nathan, 1979. p 91.

[2] الألف، ص 202.

سياسية، و إنما هو برلمان العالم المؤلف من ملايين الكتب، يحرقها صاحبها بعد عناء جمعها، و يذروها رمادا، مثـــلما جرى لمكتبة الإسكندرية قبل مئات السنين.

هذا التوقيع المقلوب للنص الذي ينقض ملكيته للعنوان، و يخيب انتظار القارئ و يحطم توقعاته، نلمسه أيضا في قصة "شكل السيف" التي جـــاءت في مجمـــوعة "خيالات"، حيث تسرد إحدى الشخصيات قصة خيانة و وشاية قام بها أحدهم ليوقع بالشخص الذي أواه و حمـــاه من قبضـــة الشرطة و أنقذه من حبل الإعدام، لنكتشف بآخر هذه القصــــة أن المسرود عنه (الخائن) كان هو السارد نفسه الذي يُعرَف بفضل ضربة السيف على وجهه. أي أن العنوان الذي تعالق و تســـاوق مع الخاتمة حمل سر الشخصية و كشف هويتها. علما أن السارد روى القصة بضمير الغائب، بهدف يشرحه قائلا لمخاطبه في آخر القصة "لكي تنصت إليها (القصة) إلى النهاية. لقد وشيت بالرجـــل الذي حمَاني: أنا فنسون مون. الآن، احتقرني."[1]

حاصل تحصيل ما تقدم، يمكن القول إن القاص لم يضع أسماء لقصصه في شكل عناوين، و إنما كتب نصيصات مغلقة، غامضة تستدعي تأويلات و حفريات بقدر ما تستدعيها النصـــوص التي ترافقها. لقد حاول أن يؤسس شعرية جديدة في العنونة تقوم على الحذف و الإضمار و حـــجب التيمة المعروضة في القصة، و على استيراد مفاهيم و لغة جديدة و بعيدة كاستثماره لأسماء الأعلام العربية في عناوينه أو لأسماء أماكن نابعة من حضارة بابلية و شرق أوسطية. و يعد هذا التـــركيب اللغوي غير المألوف في جمل العنونة في قارته إفرازا طبيعيا لقراءاته للإرث العربي و الإسلامي، لكن الكاتب لم يوظفه فقط داخل متن القصص و إنما وضعه أيضا في واجهة نصوصه كعـــرض لأدب جديد و مغاير.

و في الحالات هذه جميعها، يمكن القول إن بورخيس مولع بنحت الصمت في عناوينه، سواء آثر تركيبها من المتناص عربيا أو إسلاميا، أو انتقى صياغتها من كلمات أخرى، لأنه في جميع الحالات يؤثر التكتم و الإيحاء و عدم الإعلان عن مضمون نصه. فهذا الرجل المبدع لقصص المتـــاهـــات، تشغله الألغاز داخل المتن السردي و كذلك في افتتاحياته العنوانية. لذلك غذت بعـــض العناويـــن أسرارا تحتاج دائما إلى مفتاح ما لحلها بدل أن تكون هي المفتاح الذي يجيز الولوج إلى النص.

[1] « (Je vous ai raconté l'histoire de cette façon) pour que vous l'écoutiez jusqu'à la fin. Jai dénoncé l'homme qui m'avait protégé : je suis Vincent Moon. Maintenant, méprisez-moi. » Fictions, p 125.

و تبعا للنماذج التي استقرأناها يتبين أن قراءة العنوان تتم في حركية تأويلية تمتد من جملتـــه إلى النص، ثم من النص إلى العنوان مرة أخرى. ذلك لأن بعض عناوين القصص تبدو منبثقة من خواتمها و متعالقة مع نهاياتها. فههنا، على حد قول "هيدرجر" "شيء يلتقط نفسه من طرفه ليصبـــح أوله آخره أو نهايته بدايته."[1] أما المقدمة فإنها تحجب دلالة العنوان و لا تستجليهـــا، من ذلك مثـــلا ما رأيناه في "البرلمان" و "الخالد" و "الأطلال الدائرية" و غيرها. فكأن السارد يرفض أن يستبق سرده بالإخبار عنه في العنوان، و إنما يؤجل الإبلاغ عن التيمة و المضمون أحيانا إلى آخر فقرة من النص، مما يصنع الدهشة و الصدمة لدى المتلقي و ينسف إستئناسه بعنوان خدعه طوال حكي طويل.

من جانب آخر، نلاحظ أن بعض عناوين بورخيس تتناص فيما بينها، إذ تؤلف بين مضـــامين قصـــص مشتركة و أحيانا متكررة أو متكاملة. فعلى سبيل المثال، تتناص قصة "الحقير" مع قصـــة "شكل السيف"، فكلاهما تروي حادثة وشاية و خيانة صديق تفضي إلى مقتله، يقصها الخائن بنفسه على شخصية ثانية. لكن بينما جاءت جملة العنوان "الحقير" مباشرة و صريحة، وردت جملة "شكل السيف" في بنية رمزية لتسكت عمّا استنطقه العنوان الأول، و تتحصن بغموض.

كذلك الحال في "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" و الذي يتناص في دلالتـــه بـــ "ملكـــان و متاهتان"، فبينما يخبرنا العنوان الأول بموت الملك ابن حاقان في قلعته المتاهة، يرد العنـــوان الثاني عاما لا يوضح مصير الملكين لكنه ينبئ بمكروه لأن المتاهة شرك، ينذر بوقوع كارثة، و هو ما يجيب عنه النص الذي يخبرنا بهلاك أحد المَلِكين في متاهة الصحراء، بعدما انتقم منه آخر لأنه أساء ضيافته و زج به في متاهة قصر كبير. و يكاد العنوانان معا يتقاطعان دلاليا في بؤرة عنـــوان ثالث، و هـــو "حكاية قصر"؛ هذا القصر الذي كان سببا في مقتل شاعر بأمر من ملك. و من ثمة، يلاحـــظ أن المكان الضخم ســـواء أكان قصرا أو قلعة، فقد كان دائما سببا في هلاك أحدهم سواء أكان ملكا أو شاعرا.

و لقد اعترف بورخيس في ملحق بمجموعة "الألف" في اللغة الفرنسية، مُوَقّع عام 1952، أن "موت ابن حاقان البخاري في متاهته" ليس سهلا للحفظ بسبب "عنوانه المخيف". و هو ما يؤكد وعيـــه بصنعـــة عناوينه و وقعها على قرائه، و استراتيجيته في تركيبها من لغة أخرى. و غير بعيد

---

[1] مبدأ العلة، ص 17.

عن هذا النمــط العنواني، يرسم بورخيس جملا أخرى قريبة منه مستوحاة من الثقافة العربية، بدليل أن قصة "ملكان و متاهتان" أضيفت إلى إحدى ليالي "ألف ليلة و ليلة" لتساوقها و انسجامها مع ليالي شهرزاد المروية، و لربما لانبثاقها من وحي سردها السحري.

و مجمل القول، فإن بلاغة العنوان البورخيسي تكمن في كونه جملة تشتت الوحدة الدلاليــة الكبرى للنص، لأنها صادرة من دوال غير مألوفة يستعصى فهم مدلولاتها منذ اللحظــة الأولى، و منبثقة من ترسبات نصوص يصعب الإحالة إلى مصدرها. ذلك أنها تنتشر في أكثر من نص و في أكثر من حقل (قصصي، صوفي، ثقافي...). كما تكمن بلاغة العنوان البورخيسي في كونه أحيانا ناشئا عن لعبة بيانية، فهو إما مضاد في دلالته لمضمون النص، و إما حاجب له يرفض الإعلان عنه، و إما حاذف لجــزئية ندركها لاحقا. كما تمتد هذه البلاغة إلى رسم هندسة دائرية للنص حيث تلتقي جملة العنوان باعتبارها بادئة تعلن عن وجود النص بخاتمة هذا الأخير، لتقفله في وحدة عضوية تنبثق فجأة بعدما تغيب على مدار صفحات كاملة. و هكذا، تهيمن الدائرة على النصوص القصصية للكاتب، لتتجلى في كتاباته كرؤيا و كموضوع و كمعمار في بناء نصوصه منذ لحظــة إرساء لبنة العنوان.

2- قراءة نص التصدير:

لا يحقق النص المحيط أو المصاحب حضورا جماليا فحسب، و إنما يحقق علاقة تناصية مع/ضد النص الرئيسي. ذلك أنه لا ينقش فوقه كزينة أو كتأثيث لبياض الصفـــحة، بل يتعالق معه تعارضا أو توافقا. من هنا، يتخذ النص المصاحب موقعا مشوشا، محاورا، مستتبَعا، مجادلا، أو محولا لأنظار القارئ نحو اتجاه يقصده القاص، إما تضليلا أو توجيها.

و يعد التصدير أحد عناصر النص المحيط. و هو الجملة الثانية للنص، الفاتحة له و المعلنة عنه في آن بعد العنـــوان، إذ يعد العتبـــة الأولى لولوجه، بعد توريق صفحة هذا الأخير (العنوان). و قد يكون أحيانا مشتقا من العمل الأدبي، أو جملة طارئة عليه، لا تتقاطع مفرداته مع لغة النص. و قد يكـــون أحيانا أخرى تعليقـــا على النص، أو مخالفا له. من هنا نحـــاول أن نعـــاين "النصيصات" في أدب بورخيس التي تتقدم النصوص العوالم، لمكاشفة علاقتها (تناصاتها) مع النصوص الصوفية، لأن هـــذه "النصيصـــات" التي تتخذ موقعا خاصا من الصفحة الأولى للنص الرئيســـي، من حيث التـــرتيب و المسافة، قد تكـــون مفتاحا أساسيا في قفل النص، خاصة و أنها تختزن في ذاتها دلالات مهربة من النص الكبير، باعتبارها ذات سلطة أبوية، ينتمي إليها العمل الأدبي طوعا أو كرها.

من هنا، لا يمكن إعتبار التصدير نصا إضافيا، زائدا على كتلة القصة، بل هو جزء منها، يرتبط بها عضويا، لا ارتباط إتحاد، بل قد يكون ارتباط تنافر و انفصام، ليشتت ما استجمعه العنوان في جملته، أو ليشاكسه و يجادله، أو يستتبعه تعليقا و توضيحا. فأي وظيفة أداها النص المصاحب في قصـــص بورخيس؟ و أي محلّ اتخذ في مجاورته له؟ و أي معنى حاول أن يبني و يؤسس، أو ينسف و يحطـــــــــــــــم؟

و فيما اتفق أو خالف النص الكبير؟ و هل كانت كل النصوص المصاحبة مقتبسة فعلا من المصادر الصوفية الإسلامية، أم تم انتقاؤها لمشاكلتها لها؟

هي أسئلة كثيرة تستحث على مقـــاربة النصوص المصاحبة من الداخل و الخارج، لأنهـــا خطـــاب مفتوح منتقى لكنه غير معلل إختياره، مقتبَس، لكنه فاقد، بعد تبنيه، لإنتمائه.

يمكن القول، إن للنص المصاحب سلطتين، إحداهما جمالية، تستبيح فضاء الصفحة الأولى للنص، و تستأثر بحيز كبير منها، من خلال شكل كتابته بالحروف المضغوطة القاتمة أحيانا، و استيفائه لجميع عناصره كاسم مؤلفه الأصلي و عنوان مصدره. و الأخرى دلالية يقع تحت نفوذها النص الكبير، الذي يستسلم كليا أو جزئيا للتوقيع المرسوم فوقه، قبل استهلاله.

و يحرص بورخيس على ملء هذه الزاوية التي تقع بين داخل النص و خارجه، كعتبة يؤثثها بنص مصاحب، يأتلف عضويا بنصه، إئتلاف انسجام أو معارضة، ذلك أن النص المرافق حتى و إن تضاد مع النص "الكبير"، فإنه لا يعدم المحاورة معه. كما أنه لا ينجو من تبعيته له دلاليا و جماليا، فسواء أكان يسري في فلكه أو ضده، يسهم في بنائه أو تحطيمه، فإنه لا ينفصل عنه، بحكم ذبذبة المعنى الذي يحمله أو يخفيه، و بحكم موقعه الإستراتيجي من النص.

" إن الرؤية الخطية ...تعني أن معنى الأشياء و جمالها يلتمسان أولا في المحيط...لأن العين تقاد عبر التخوم و تستمال لكي تحس و تشعر عبر الحواف..."[1] و خطورة النص المصاحب أنه يستأثر بالمحيط الفوقي لكتلة النص. و في مجموعة "الألف" القصصية في نسختها الفرنسية، يرفق بورخيس ثماني قصص من مجموع ست عشرة بنص مصاحب مقتبَس من مؤلفات أخرى، أي ما يمثل نصف عدد القصص.

أما في النسخة المترجمة إلى اللغة العربية، فنجد خمس قصص مرفَقَة بنصيصات، منها قصتان صدرتا في الأصل ضمن مجموعة "خيالات"، و هما "الأطلال الدائرية" و "مكتبة بابل"، إلى جانب قصة "تقرير برودي" التي صدرت في مجموعة تحمل العنوان ذاته. أما القصتان المتبقيتان و هما الألف" و "الخالد" فقد وردتا أصلا في المجموعة القصصية موضوع هذا البحث. و يمكننا أن نبين إنتماءات و نوع النصوص التي استقى منها بورخيس تصديره لقصصه في الجدول التالي:

[1] ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 135.

عنوان القصة	اسم الكاتب المقتبَس عنه التصدير	عنوان المؤلف المقتبَس منه التصدير
الأطلال الدائرية	لويس كارول (1832-1898)	Through The Looking Glass, VI عبر المرآة
مكتبة بابل	روبرت بورتون (1577-1640)	The Anatomy of Melancholy Part 2, sect II, mem.IV. تشريح الإكتئاب.
الخالد	فرانسيس باكون (1561-1626)	Essays L. VIII مقالات
سيرة دو تاديو إيسيدورو كروث	وليام بوتلر ييتس (1865-1939)	The winding Stair. السلم اللولبي.
بيت أستريون	أبولودور (القرن الثاني قبل الميلاد) Apollodore	Bibl ., III, **L.** المكتبة، الجزء الثالث، ل.
قداس ألماني	أيوب Job	Bible, XIII, 15 الإنجيل، العهد القديم
بحث ابن رشد	أرنست رينان (1823- 1892)	Averroes, 48 (1851)ابن رشد
موت ابن حاقان البخاري في متاهته	القرآن الكريم	Coran, XXIX, 40. سورة العنكبوت، 29، 40.
ملكان و متاهتان	جملة بين قوسين	لا إحالة
الألف	1.شكسبير (1564- 1616) 2.توماس هوبس (1588-1679)	Hamlet, IL, 2 هملت Leviathan, IV,46. لفياثان

البرلمان	دنيس ديدرو (1713-1784)	Jacques le fataliste et son maitre (1769) جاك القدري و معلمه (1769).

(الجدول الأول)

تجدر الإشارة قبل قراءة معطيات هذا الجدول، إلى أن بورخيس يُصدر نصوصه القصصية باقتباسات متنوعة، لا تنتمي لأدب واحد أو ثقافة واحدة بل لثقافات متنوعة، كالأدب الإنجليزي
و الأدب الفرنسي، فضلا عن اقتباسه من نصوص دينية متنوعة إسلامية و مسيحية و يهودية، و من كتب قديمة جدا تسبق التاريخ الميلادي ككتاب "المكتبة" لليوناني "أبولودور". و يتضح من هذه العناوين التي يعود إليها الكاتب أنه يؤثر التنويع و الإختلاف في المقدمة الإستهلالية التي تسبق بدء نصه، مما يوسع خريطة اهتماماته الأدبية، و يفرض على القارئ إلماما مماثلا، أو على الأقل مقاربا منه.

كما يلاحظ أيضا، أن القاص لا يقدم أحيانا كل المعلومات الكافية حول النصيصات التي يقتبسها، إذ يقدمها أحيانا بدون توقيع اسم صاحبها، مثلما صنع في نصوص "لويس كارول" و "روبرت بورتون" و " شكسبير" و "توماس هوبس"، فهذه الأسماء حجبها بورخيس، مكتفيا بعناوين المؤلفات التي إقتبس منها. و قد يكون فعل ذلك لإعتقاده بشهرة هذه الكتب و إمكانية معرفة القارئ باسم صاحبها، أو لربما إختبارا له، و حثه على البحث و الإجتهاد، لا سيما و أن بعض المؤلفات قديمة، نشرت قبل ثلاثة قرون أو أربعة من تاريخ كتابة قصصه.

و قد يكون بورخيس يعلم كل بيانات هذه النصوص بحكم وظيفته كمكتبي، لكن القارئ قد يجهلها أو ينساها ذلك أن هذه الكتب رغم عالمية بعضها، إلا أن القارئ قد يذكر عنوان المؤلف بدون اسم صاحبه مثل كتاب "ما وراء المرآة" و إن كان جزؤه الثاني المعروف باسم "أليس في بلاد العجائب" أكثر شهرة عالمية. كما نجد أيضا بأن الآية التي اقتبسها من القرآن لم يذكر اسم السورة المنتسبة إليها بل كتب فقط رقمها التسلسلي في المصحف. و صنو ذلك أيضا، صنع في النص الذي اقتبسه من سفر أيوب، إذ لم يورد مصدره المتمثل في العهد القديم.

يعمد بورخيس إذن، إلى انتقاء نصوص قديمة في الزمن، تجمع أغلبها بين الفلسفة و الفانتـــازيا و الدين، و هو الثالوث الأدبي المتجسد أصلا في قصصه. كما يعمد أيضا إلى تحـــريـــر النصـــوص المقتبسة من القوسين أو المزدوجتين، و قد يعني عدم حصرها بعلامات وقف الدالّة على الإقتبـــاس، أنه يقرب المسافة بينها و بين جملته الاستهلالية الأولى لنصه، باعتبارها إمتدادا لها. فرغـــم أنه يذيل النص المقتبس باسم صاحبه و عنوانه أحيانا، إلا أنه يبدو متبنيا له أدبيا، بعدما أدخـــله في حيـــز و ملكية قصته، و اقتطعه من سياقه العام ليدمجه في خطابه الأدبي دمجا. و بالتالي لا يملأ النص المقتبـَــس دوره كنص مصاحب بل كنص تابع، ممتد و مرتبط بالنص الكبير.

فهل يعني هذا أن إختيار النصوص المتصدرة لقصص الكاتب منبثقة من توافق في الذوق و الرؤيا، أم من رغبة في التمويه بتصدير نص بائـــن ليحجب نصا آخر خفيا؟ أم منبثقة من رغبة في البحث عن كفالة أدبية لقصصه بحكم عالمية معظم النصوص التي اقترض منها فقرات التصدير؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، ينبغي أولا الإشارة، إلى أن الإقتباسات المذكورة كتصديـــر لقصـــص المؤلف تعد بيانات هامة – و إن كانت جزئية– عن خريطة مقروءاته و نوعيتـــها. و بتـــشـــريح خلفيـــات هذه النصوص، تبين أن معظمها، إن لا نقول كلها صدرت عن مؤلفين تقلدوا وظائف دينية أو كان لهم إهتمام بالدين. فقد كان "روبرت بورتون" قسا إنجليزيا، و كان "لويس كارول" إنجيليا، أي منتميا لواحدة من أكبر الطوائف المسيحية البروتستانية. أما الشاعر الإيرلنـــدي "وليـــام ييتس" فقد كان شعره أنطولوجيا ميتافيزيقيا، و جسدت قصائده الكثـــير من الأفـــكـــار الدينـــية و الأســـاطير و الفانتازيا. فيما تحمل النصوص الأخرى سماتها الدينية في ذاتها، كالقرآن و الإنجيل.

و لئن كان "فرنسيس باكون" فيلسوفا و رجل قانون، فإن كتاباته هو الآخـــر، لم تخْلُ من الدين لا سيما مؤلفه "مقالات" – المستشهِد به– الذي كتب فيه عن العائلة و الدين و الفضيلة و الرذيلة و التربية و الجمال و الصحة، و غيرها. أما "ديدرو" فتوحي كلمـــة القـــدري الواردة في عنـــوانه برمزيتها الدينية، باعتبارها تتعالق و الغيب الذي كان موضوع تأويلات في كل الديانات، فضـــلا عما تضمنته هذه الرواية من نقد للكنيسة. و لدى "هوبس" يتجلى موضوع الديـــن كجـــزء من فلسفته السياسية التي أرهصت لمفهوم الدولة و العقد الإجتماعي.

يتضح مما تقدم، أن هذه النصوص المتصدرة لقصص بورخيس تتقاطع جميعها من الخارج في بؤرة الدين، سواء في رؤاها العامة المؤطرة للكتاب، أو في وظيفة و ميول مؤلفيها. أما من الداخـــل، فإن هذه النصوص تأخذ أبعادا أخرى نوضحها كالآتي:

1- النص الثالث المنبثق من تعالق نصي التصدير و القصة:

1-1 قصة "الخالد":

يبتدئ بورخيس الصفحة الأولى لهذه القصة بنص مرافق (محيط) باصطلاح "جـــيرار جينيت" يعقب العنوان مباشرة، و هو عبارة عن مقولة مقتبسة من "فرانسيس باكون" باللغة الإنجليزية مثلما ترد في الترجمتـــين العربية و الفرنسية. و تجمع هذه المقولة بين اسمين اثنين أحدهما لسليمان و الآخر لأفلاطون، و يمكن ترجمة هذا النص كالتالي:

قال سليمان. لا يوجد شيء جديد فوق الأرض. و كذلك أفضت مخيلة أفلاطون إلى أن كل معرفة كانت مجرد تذكر، و أورد سليمان نفس العبارة، مفادها أن كل تجديد هو نسيان.

Salomon saith. There is no new thing upon earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.[1]

Francis Bacon, Essays, LVIII.

يترائ هذا النص المرافق كإبرة بوصلة تحدد منذ البداية اتجاه (توجه) النص القصصي، فهو زيادة على كونه أثرا جماليا في تأثيث الصفحة، إلا أنه مع ذلك ليس منفصلا عن النص المرفق له، بل هو جزء منه، يعلن عنه بقدر ما يصنع العنـــوان أو أكثر. و يمكن القول، إنه يعرض النص في شكـــل مكثف، يلخصه، و يشرحه في آن واحد. و الملاحظ، أن بورخيس بوصفه قارئا موسوعيا، جامعا لخطابات أدبية عديدة في ذاكرته، يرفق بحرص بالغ، نصوصه بجمل و فقرات يقتبســـها من مصادر مختلفة. و هو تقليد ينتهجه في معظم قصصه تقريبا. غير أننا نلمس في تصـــديره، إشـــارة إلى نص غائب عبر الاستشهاد البائن، الذي يكاد يعيد فكرة صوفية قديمة وردت بنفس الاسمين الواردين فيها و هما: سليمان و أفلاطون.

[1] الألف، ص 103.

يختار بورخيس إذن، توطئة نصية من "باكون" كخطـــاب قصير يسبق خطاب قصته، لكن النص على قصره، يلخص بكثافة فكـــرتين جوهريتين تحتملهما هذه الفقرة ؛ تتمثـــل الأولى في موضوعة الفناء التي يعيد كتابتها القاص استيحاء من قصة العطـــار (كما فصـــلنا ذلك في الفصل الخاص بأثر هذا الشاعر في أدب بورخيس)، منتقـــيا فقرة تبتدئ على لسان سيدنا سليمان، أعظم ملوك البشرية، بألا شيء يبقى أو يخلد في الأرض، كناية عن حتمية زوال كل الأشياء.

أما الفكرة الثانية، فتبدو اعترافا من بورخيس، على لسان غيره، أن الكتابة لم تعد تبدع جديدا، و أن كل إعادة كتابة (جديد) تؤول إلى النسيان، طالما أنه لم يعد هناك شيء جديـــد في الأرض،

و طالما أن المعارف صارت استذكارا لما أنتجه العقل البشري، و اجترارا لما مضـــى من إبداعـــاته. فكأن بورخيس يعلن ضمنيا، أنه لن يكتب نصا جديدا، و إنما سيستعيد نصا قديما، يبعثه من رقاده، من ذاكرة الفكر الإنساني، بكلماته الخاصة. لكن الإعلان لا يبدو جهرا، لأن القاص لا يشير أبـــدا إلى عنوان مصدره أو صاحبه داخل النص الكبير، بل نجده يذكر أسماء مؤلفين كثر و عناوين غربية، ليضلل القارئ كعادته، بإحالاته الموسوعية.

و للإشارة، فقد جاء في العبارة الإنجليزية اسمان، أحدهما للنبي سليمان، رمز المُلك العظيم الذي آل للزوال، مثلما ورد في "إلهي نامه" و غيره من كتب العطار، و الثاني لأفلاطون، و هو اسم ذكره الشاعر الصوفي الفارسي "فريد الدين العطار" أيضا من خلال أحد تلاميذته، الذي هـــوّن علـــى الإسكندر إخفاقه في العثور على ماء الحياة، معزيا إياه بجدوى المعرفة التي تحصـــل عليها. من هنا تتقاطع الأسماء الواردة في النصين، و تتعالق المعـــاني المحتملة، ليلعب بورخيس على وتري الإشعاع الدلالي، ذلك أن مقولة "سليمان" في نص "باكون" تحتمل أيضا قراءة صـــوفية، تتمثل في استحالة الخلود في الأرض، طالما أن كل جديد (مولود) ينتهي إلى الزوال (النسيان). و تكشف إمكانية مثل هذا التوافق بين النصين (نص العطار و نص باكون) عن دقة انتقاء بورخيس، و تصميمه المسبـــق على كتابة نص بنوايا صوفية مبيتة، مستمدة من إحدى قصص الشاعر الفارسي، التي سبق التفصيل فيها.

من جانب آخر، فقد شاع عن "باكون" الذي إقتبس عنه بورخيس تصـــديره لقصته، معـــادلته الشهيرة في المعرفة القائلة بأن "المعرفة هي نفسها القوة"، و هي العبارة التي وردت من قبـــل عنـــد الشاعر الفارسي الصوفي " أبي القاسم الفردوسي" (935- 1020) المشهور بكتابه

"شاه نامه" أو "كتاب الملوك" الذي يعد ملحمة وطنية فارسية، تناول فيها "الفردوسي" تاريخ و قصص و أساطير فارسية. و من هنا، يوحي مطلع فقرة باكون المفتتح بسليمان، كبير ملـــوك الأرض، بصلة التماس بينه و بين الشاعر الفارسي الذي تخصص في الكتابة عن الملوك، مستعيدا ما رواه السابقون من تراث خيالي و أحداث تاريخية.

لقد كانت الكتابة عند كليهما إذن استرجاعا و استذكارا لما مضى، و إن كان باكون قد جسّد ذلك نظريا، فقد أنجزه الشاعر الفارسي إبداعا شعريا، و أكده بورخيـــس ســـردا في قصصـــه. إنه هاجس الحرف الأول، أو النص الأول المنبثقة عنه نصوص إلى ما لا نهاية. و في هذا السيـــاق، فقد كان "ميشال فوكو" قد حلّل هذه الإرث بقوله "إن وراء كل بداية مظـــهـــرية يكـــمن دائمـــا و باستمرار، أصل خفي، بلغ من الخفاء و العمق، حدا يصعب معه علينا تملكه و إحكـــام القبضـــة عليه... انطلاقا منها تصبح كل البدايات مجرد استئناف لها أو اختفاء وراءها، أو إن شئنا الحقيقة، قلنا: تغدو جميع البدايات هذا و ذاك معا."[1]

كما تجدر الإشارة، إلى ان اسم الفردوسي الذي يلتقي مع باكون في الموقف الرؤيوي حول إعادة الكتابة، يحضر أيضا في أحد نصوص بورخيس في شكل سيرة مسرودة للقارئ. ففي قصة "الظاهر" يروي بورخيس على لسان سارده أن الفردوسي أعاد لأحد الملوك ستين ألف قطـــعة فضية، كان قد تلقاها مقابل كل بيت من الشعـــر مدحه فيه، لأنها لم تكن من الذهب. و هي قصة أوردتها فعلا بعض الكتب التي تطرقت لسيرة هذا الرجل في علاقته مع ملك "غزنه" المعروف باســـم "محـــمود الغزنوي". معنى ذلك، أن باكون و بورخيس كلاهما التقيا في نص الشاعر الصـــوفي، و لا يستبعد إستعطاؤهما من المنبع نفسه، لا سيما و أن القاص الأرجنتيني يؤكد هو الآخـــر علـــى لسان سارده في القصة بأنه لا تبقى إلا كلمات الآخرين في النهاية "الصدقة البائسة التي خلفتها.. الســـاعـــات و القرون"[2].

إن الاستهلال بنص باكون إذن، يبدو جزءا فاعلا و متفاعلا بالنص الكـــبير، نظـــرا للتواصـــل و التعالق معه و مع خاتمة القصة. فكلاهما (باكون و بورخيس) يعتبران أن لا شيء يبقى في النهاية إلا صنيع الآخرين من الكلمات، الذي يتشكل كإرث إنساني عبر الزمن. لا فجوة إذن بين النـــص المقتبَس و نص القصة، بل يمكن عدّ نص باكون جملة أولى من النص الكبير،

---

[1] حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1987، ص 25.
[2] الألف، ص 120.

تتعالق دلاليا مع جمـــلة الخاتمة، و تجيب ضمنيا عن السؤال أو الأسئلة التي يفجرها السرد القصصي في النهاية.

غير أن إلتقاء الكاتبين في معبر "الفردوسي" المشترك بينهما، يكشف أيضا أن النص المستشهَد به لم يحقق إحالة إليه في الأصل، و إنما حقق إحالة إلى مرجع آخر، أي إلى نص ثان يختفـــي وراءه، باعتباره مصدرا مشتركا لكليهما. فقد كتب الشاعر الصوفي ما لفظته الأيام من أحداث و ما رواه الناس من قصص و أساطير شعرا. و في الحالات الثلاث (الفردوسي، باكـــون، و بورخيـــس) فإن الكتابة لم تعد إبداعا كاملا، و إنما هي إعادة كتابة لأفكار من سبق.

و للعلم، فإن هذه الإحالة المتعدية باصطلاح الرياضيات، تعد طقسا كتابيا من طقوس بورخيس الذي يدمن عليه، حفاظا على إبقاء مصادره في السر. و في هذا السياق، نجد أنه ذات مرة في إلقائه لمحاضـــرة حول الإستعارة، استحضر ما يقارب أربعين مثالا إستعاريا عن الزمن نسبه لواضعيه، لكنه عندما وصل إلى المثال الإستعاري الفارسي فإنه افترض إنتسابه لثلاثة أسماء و هي "فريـــد الدين العطار" و "عمر الخيام" و "حافظ الشيرازي"، مضيفا إليهم إحتمال أن يكون المثال ينتمي "لأحد كبار الشعراء الفارسيين الآخرين"[1].

و يوحي هذا اللاتحديد بالريبة أصلا في النصوص التي يطمس مرجعياتها، لا سيما المرجعيات العربية و الفارسية، التي يسكت عنها، ربما ثقة بقلة رواجها في محيط قرائه الغربي. لقد خولت له ثقافته الموسوعية، ليس فقط استثمار النصوص "النائمة" في الذاكرة الإنسانية، بل إمكانية التصرف فيها، بحجب بعضها و إبراز أخرى تبعا لرؤياه الأدبية و تجربته الإبداعية المحاطة بالرعاية و الأمن من إفشاء روافدها.

2-1 قصة "الألف":

من نصي "هملت" لشكسبير و "لفيثان" لتوماس هوبس، يقتبس بورخيس فقرتين لتصدير قصته "الألف". و جاء في هاتين الفقرتين:

يا رب. يمكنني أن أوثق داخل صدفة و أن أعتبر نفسي ملكا لزمن لانهائي.

هملت، II، 2.

[1] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 68.

O God. I could be bounded in a nutshell and count myself King at infinity space.

Hamlet, II, 2.

أما نص التصدير الثاني، فجاء فيه:

لكنهم سيعلموننا بأن الخلود سكون مستديم للزمن الحاضر، نونكشتان (كما تسميه المدرسة)؛ الذي لا أحد يفهمه أكثر من أولئك الذين يرغبون في "هيكشتان" من أجل مكان مطلق غير محدود.

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand no more than they would

a Hic-stans for an infinite greatnesse of Place.[1]

Leviathan, IV, 46.

يُصدر بورخيس قصته "الألف" بنصين بدل واحد، أحدهما أدبي عبارة عن فقرة مقتبسة من نص مسرحي شهير، مقتطعة من حوار جمع بين شخصية "هملت" و بين "روزنكرانـــس" إذ يـــرد على اقتراحه، أنه "إذا كان يجد الدانمارك كسجن، فذلك لأن طموحه يجعلها محدودة و ضيقة في عقله".[2] أما النـــص الثاني، فهو عبارة عن كتاب في الفلسفة السياسية، تضمن نقدا صارما للسكولاستية، أي الفلسفة النصرانية التي كانت سائدة في القرون الوسطى و أوائل عصر النهضة، باعتبارها أُسِّسَت على منطق أرسطو و مفهومه لما وراء الطبيعة. وقد هاجم "توماس هوبس" امتـــداد الميتـــافيزيقـــا الأرسطية في الدين، لا سيما في أوروبا الغربية حيث تم إخضاع الفلسفة للاهوت.

---

[1] الألف، ص 139.

[2] "... if he found Denmark to be like a prison, it zas because his ambitions made it too narrow for his mind" (Acte 2, scene ii). Evelyn Fischburn and Psiche Hughes, A Dictionary of Borges, Forewords by Mario Vargas Llosa and Anthony Burgess, Gerald Duckworth and Co LTD, London,1990, p 175.

و حسب مؤلفي كتاب "قاموس بورخيس"، فإن النص المقتبس من هوبس المصدِّر لقصة "الألف" ليس نقدا بقدر ما هو سخرية من السكولاستية التي ترفض رؤية الخلود كتعاقب لا نهائي للزمن، بل تراه بالأحرى كسكون مستديم للحاضر. و قد أشار مؤلفا هذا القاموس، بأن النص المقتبَس من كتاب "لفياثان" لهوبس، يليه مباشرة حوار موازي حول المكان، في فقرة تحمل عنوانا يحيل مباشرة إلى "الألف": " شخص واحد في عدة أمكنة و عدة أشخاص في مكان واحد" حيث يناقش هوبس مسألة تمييز الأمكنة مستهزئا من تناقضات الأساتذة الجامعيين في العصور الوسطى، الذين حاولوا عقلنة التنافر عبر الدفاع عن اعتقاد ينص على أنه "بفضل قدرة الرب، يمكن لشخص ما أن يكون في الوقت نفسه في أماكن عدة؛ و أن يكون عدة أشخاص في الوقت نفسه في مكان واحد؛ و كأن اعترافهم بالقدرة الإلهية هو أن يقولوا أن ما هو ليس هو؛ أو أن ما كان لم يكن."[1]

و يتضح مما تقدم، أن التناص هنا لا يتحقق بين نص قصة "الألف" و النص المتصدر بل مع ما سكت عنه النص المتصدر و حذف منه، أي مع ما تجاوزه الكاتب و ليس مع الفقرة المستشهد بها، فهذه الأخيرة لمحت للموضوع هامشيا فقط. بمعنى أن بورخيس استغنى عن الجوهر المتعالق مع نصه، و احتفظ بالفرع، باعتباره لا يقول شيئا، و لا يفضح سر مقوله، بل يشوش عليه و يجعل القراءة بين فكي التردد و اللايقين. و بهذا الانتقاء الذي لا يحيل إلى المتناص مباشرة بل إلى بعض لواحقه، يضع الكاتب القارئ في الحيز الخطأ أو المضلل من المجال التناصي، ليمدد في المسافة التي ينبغي قطعها لبلوغ المعنى. ذلك لأن عبارة هوبس التي جاءت محل سخرية، و هي " يمكن لشخص ما أن يكون في الوقت نفسه في أماكن عدة؛ و أن يكون عدة أشخاص في الوقت نفسه في مكان واحد" وظفها "خورخي لويس" بكثير من المصداقية و الجدية، قائلا إن شخصيته القصصية رأت ملايين الأفعال في نفس النقطة.

على هذا النحو، يتعالق نصا بورخيس و هوبس تعالق تضاد و ليس تعالق اتفاق. فقد حاول القاص أن يستثمر الفكرة التي نفاها هوبس، و يتخذها جزءا من خطابه الأدبي، لذلك نجده يعرض اقتباسه خاليا من استهزاء صاحبه، حتى لا يهزّ أو يقلل من شأنه، و لا يبعث الريبة في قصته التي تبنت أفكار لاهوتيي العصور الوسطى. و قد يكون هذا التخريج بدوره، محل ارتياب،

[1] „ … by the Almighty power of God, one body may be at one and at the same time in many places; and many bodies in one and the same time in one place; as if it were an acknowledgment of the Divine Power to say that which is, is not; or that which has been has not been.”

المرجع السابق، ص 141.

لأن التناص الذاتي لدى القاص، يكشف أن مثل هذه الاستشهادات هي ظرفية، تخص مناسبة إخراج القصة، غير أن الخلفية النصية المشتركة في تجربته الأدبية، و تكرار بعض العناصر في قصصه دون أخرى، يكشف عن وجود خطاب آخر (خطاب صوفي إسلامي) يسكت القاص عن الإعلان عنه، و أحيانا يشـــير إليه من بعيد، مما يجعل بعض النصوص المستشـــهَد بها ذات موقع هامشـــي من قصّه أحيانا، أو لا تتقاطع معه إلا جزئيا، و في أضيق الحدود.

و نحسب بوجود هذا الخطاب المسكوت عنه، ذلك لأن بورخيس يتوج معظم قصصه بانتصار الفكرة الصوفية الإسلامية في خاتمة نصوصه، كأن يتلاشى الكل المتجمع في النقطة الواحدة للألف، المستوحاة في الظاهر من كلام هوبس، إلى شيء واحد غير مرئي، مدسوس في عمود مسجد "عمرو ابن العاص" أو في شريان ينبض في مرمر مسجد قرطبة. بمعنى أن هيمنة الخطاب الصـــوفي و تجـــليه بشكل واضح يوحي إلى حد كبير، أن بعض إشارات القاص النصية و الاسمية لأعلام و كتـــاب من مختلف الدول، لا تبدو مرشدة بل مضللة، تغطي عن المصدر لتوهم بآخر، مما يكسر مسار القـــراءة و يرغمها على العودة إلى نقطة البدء، و هو تقليد أدبي لم ينفه الكاتب، معترفا بارهاق و إجـــهاد متلقي أدبه.

و الملاحظ، أن كلا النصين المستشهد بهما لا يخلوان من وقع ديني، إذ تبدأ جملة شكسبير بدعاء الرب بحظوة الزمن اللانهائي، و تختتم الجملة الثانية لهوبس بالرغبة في المكان المطلق. و يتضح من لغة النصين أن كليهما أيضا يتحدث عن الخلود؛ فقد نشده هملت و لو داخل ظلمة صدفة،كظلمة القبو الذي رأى فيه بطل بورخيس الألف الحامل لكل العالم. أما هوبس فشرح أن الأســـاتذة اللاهوتيين القدماء اعتبروا الخلود هو السكون المستديم للحاضر، و هي الفكرة التي رددها بورخـــيس في بعض محاضراته، مثلما تقدم، لكنه لم يثبت عليها في سرده القصصي.

3-1 قصة "الأطلال الدائرية":

تتصدر هذه القصة بفقرة مقتَبسة من كتاب "لويس كارول" الشهير "عبر المرآة"، جاء فيها:

و إن يكف عن الحلم بك..

And if he left off dreaming about you...
Through the Looking – Glass, VI [1]

[1] الألف، ص 41

يسهم هذا التصدير في شتات النص أكثر مما يساعد على جمع تبعثره عبر الجمل، ذلك أنه يفتح أفقا مسبقا للقارئ، و يعجل ببناء توقعه الذي يتحطم تدريجيا أثناء قـــراءة النص. بمعنى أن نص "كارول لويس" يهيء القارئ لبلوغ عالم "أليس السحـــري" لكن القارئ يخيب إنتظاره، من خلال إكتشاف عالم آخر، لا طفولة فيه و لا عجائب، و لا مرآة يمكن إختراقـــها، إنما يصـــادف مشهدا آخر، يتمثل في إصرار رجل على الحلم برجل آخر. و هكـــذا يخبو أثر لويس، ليحـــل محله " إدغار آلان بو" الذي كتب نصا بنفس هذا العنوان، كما سبقت الإشارة إليه. فالحــــلم موضوع القصة إذن، هو أقرب إلى حلم "بو" من حلم "كارول".

يخفق الإقتباس من "لويس كارول" في تحريض الذاكـــرة على بعث هذا النـــص، و قراءة قصة "الأطلال الدائرية" في ضوئه، لأن الحلم المذكور في الإقتباس، يفتقد مثلما هو مصوِّر في القصة للهالة الطقوسية، و للبعد اللاهوتي؛ لقد اتخذ "كارول" الحلم منفذا لإختراق عالم تصوره موجـــودا وراء المرآة، في الصورة المعكوسة على سطحها. أما في قصة بورخيس، فقد كان الحلم، ســـفرا داخـــل الذات، ابتدأ برؤية القلب، ثم استمر تشكيل المادة الهلامية للرجل ابن حلمه. و من ثمة، فإن الحلم ههنا يخلو من متعة أو فتنة سحرية، إنه حَمل برجل كامل؛ المنام مفزع هو أشبه بكابوس، انتهـــى بصدمة أن الحالم هو مرئي في حلم الرجل الآخر.

لقد ساهمت الخلفية الصوفية للقصة في إنزياح حكاية بورخيس عن دلالة النص الذي يتصـــدرها. ذلك لأن الانكفـــاء إلى الداخل، مثلما صنعت الشخصية القصصية، يشبه إلى حد بعيد الســـلوك الصوفي، المتمثل في طي النفس "بالغيبة في الله عنها"[1] ليحصل اليقين في القلب. أما لدى بورخيس، فقد انطـــوت الشخصية القصصية عن العالم، لتتحقق لها معجزة إنجاب رجل في داخلها. و مثلما أن الطي في لغة التصوف الإسلامي ينتهي بالنفس إلى إنمحاء أثرها، "فتطوى أوصافها و تكون عبد ربها". انتهـــت كذلك شخصية بورخيس بأن اختفت صورتها، فصـــارت شبحا لم تحـــرقه النار، و أدركت أنها مجرد حلم في منام آخر.

و عليه، يعجز النص عن إخفاء مصدره الصوفي الإسلامي، و يتضح أن النص المتصدر للقصة، لا يعد خطاب توجيه، بل خطاب تضليل، و قد يكون بورخيس انتقاه بحرص لكي يحيل إلى عمل أدبي، يبدو متماسا سطحيا مع نص القصة. غير أن أبعاده الدلالية، تبني للقـــارئ آفاقـــا أخـــرى

[1] موسوعة الكسنزان، الجزء الخاص بحروف الضاد و الطاء و الظاء، ص 311.

تستشرف نصوصا لا يذكرها القاص، علنا و لا ضمنيا. هذا التضليل الذي يوحي به النص المقتَبس لا ينشأ فقط من وحداته اللغوية التي تؤلفه، بل ينشأ أيضا من نظام علامات وقفه، إذ تنتهـــي جملة "كارول لويس" بنقطتين متتاليتين، مما يعني أن الكلام لم ينته. "إن النقط المتتالية توحـــي بانتظـــار بقية – قد تأتي أو لا تأتي- و يتظاهر الكاتب (أو الشخصية) بأنه يقول أكثر مما لم يقل."[1]

غير أن البقية في نص بوررخيس لا تأتي حرفا، لأن النقاط المتتالية بإعلانها عن "قطيعة تركيبية" بتعبير "جاك دريون" مع سياق "كارول لويس" تهيئ لبدء سياق آخر يلتحم مع النص المصدِّر. لكن بين قطع الجملة الأولى و بدء جملة القصة، يحفز نظام علامات الوقف كرسم تأثيثي لفضاء النـــص، يحفز القارئ على ملء البياض الذي نشأ من بتر الكلام المقتبس، لتسديد المعنى الغائب. هذا المعنى قد يبنيه المتلقي مستمدا إياه من النص البورخيسي الكبير، و هو ما يوقع التأويل في مسالك تنحرف عن المعنى الصوفي المقتبَس من المصدر الإسلامي المسكوت عنه، لكون الجملة المقتبسَة تمـــارس من موقعها الاستراتيجي الضاغط، و بملئها لبياض الصفحة سلطتها في إرغام المتلقـــي على القـــراءة بالمماثلة.

من جانب آخر، يمكن قراءة الجملة غير المنتهية: "و إن يكف عن الحلم بك.."، بأن الشخصية القصصية، إن أقلعت عن الحلم بالرجل الذي أنجبته، ستنتهي، لأن كليهما يرى الآخر في منـــامه؛ كلاهما شبحان. و هو تخريج محتمل للقصة، لا سيما و أن بورخيس ليس كاتبا عاديا لقصص و إنما هو مصمّم لمتاهات، بدليل أنه يقر في إحدى حواراته أنه يرهق المتلقي كثيرا، و أنه صار يفكـــر في مرحلة متقدمة من عمره في الكف عن هذا التعسير على قارئه، قائلا "من الآن فصـــاعدا، أتمنى أن يتحسن سلوكي و لا ألعب بهذه الأشياء."[2]

لكن مع ذلك، فإنه لا يغفل الحل في قصته، إنه يراوغ، يضلل، غير أنه يدسّ الحل في مكان آمن في نصه، مختبرا قارئه. و نحسب أنه في هذه القصة، أورد هذا التصدير بالذات لكي يجيب عن الحيرة التي ينتهي بها نصه. و من ثمة، تغدو جملة "كارول" جوابا متقدما لســـؤال القارئ الذي يُصدَم في آخر القصة حين يكتشف أن الشخصية القصصية كانت مجرد شبح، و موضوع منام

[1]« Les points de suspension laissent attendre une suite – qui vient ou ne vient pas…l'auteur (ou le personnage) fait mine d'en dire plus qu'il n'en dit... » Drillon, Jaques Traité de la Ponctuation Française, Editions Gallimard, Seuil, Paris, 1991, p 407.

[2] خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 37.

آخر. و تخفيفا من وطأة هذه الصدمة التي تخيب إنتظار القارئ، يستعجل القاص الحـــــــــــل التوضيـــــــــــــــحي في النص المصـــــــــــدر، و كأنه يؤكد له صحة هذا المشهد، باعتبار أن المســـرود هو خيال مبطـــن في خيال حلم، ينسف كل ما بناه المتلقي من توقعات. "و إن يكف عن الحلم بك": ينتهي الاثنان، الحـــالم و موضـــوع الحلم.

1-4 قصة "بحث ابن رشد":

يتكرر نمط الاقتباس المفتوح، في تصدير الكاتب لقصته "بحث ابن رشد"، التي تستهل بفقرة مأخوذة من كتاب "ابن رشد" لمؤلفه أرنست رينان"، قال فيها:

تخيل أن التراجيديا لم تكن

شيئا آخر غير فن أن تـــثني..

أرنست رينان، ابن رشد، 48، (1851).

S'imaginant que la tragédie n'était
autre chose que l'art de louer...[1]

Ernest Renan, Averroes, 48 (1851).

يبتر بورخيس ههنا بقية الجملة المقتبسة، و يصادر بقيتها، مغريا القارئ بســـدّ الفراغ من متن نصه الكبير. و مع ذلك فإن نص رينان يلوح بموضوعة القصة المرفق لها، أو على الأقل بجزء منـــها، حين يصف تخمين ابن رشد بشأن التراجيديا، و إن كان اسم الفيلسوف العربي لم يذكر في النص، و إنما يستنتجه القارئ من عنوانين أحدهما لقصة بورخيس، و الثاني من توقيع النص المقتبَس. و هكذا، يستقبل بورخيس قارئه من مدخل إنفتاح جزئي "أجنبي" يفضي إلى عالمه التخييلي، واضعا إياه بذلك على تخوم تفاعل نصين، لأن الجملة المصدرة للقصة، لا تبدو مولودة بعد إنجـــاز النص الكبير، بل تبدو موجودة قبله و فيه، لا سيما و أن القاص يعترف في ختام قصته أنه كتب عن ابن رشد مستعينا بوثائق رينان و لان و بلاسيوس.

حين يقطع بورخيس جملة "رينان" المستشهَد بها عن استرسالها ينهيها طوعا، ليكره قارئه على إيجاد الجزء المحذوف. إنه لا يسلم أفكاره بيسر و لا أفكار غيره، و يحرج متلقيه بتوريطه في عملية

[1] L'Aleph, p 117.

البحث عن الكلمة أو العبارة الخفية. و هكذا، تبدأ قراءة نصه بلحظة توتـــر لا بلحظة إسترخاء، لأن إقتطاع جملة رينان يدفع القارئ إلى محاولة إتمامها من متن النص، فبتغيير الترقيم، أو إستحداثه، تتغير دلالة النص و تنحرف أحيانا. و هو ما ينجزه فعلا بورخيـــس الذي دسّ ما أقتُطِعَ من كلام الكاتب الفرنسي في نصه. أي أن ابن رشد تخيل أن التراجيديا هي الثناء أو المدح، و أن الكوميديا هي الهجاء، و هو الجواب الذي يقدمه القاص متأخرا عن الأسئلة التي أثارها إقتباسه المبتور.

يتعالق النص المقتبَس إذن بالنص الكبير، و تتواصل جملة رينان المتصدرة للقصة بالجمل الأخـــــــــــــــــيرة لنص بورخيس. و يوحي هذا التعالق، أن الإقتباس الذي يمارسه بورخيس توطئة لنصوصه لا يقـــع خارج نصه، رغم انفصالهما من حيث المسافة الفاصلة بينهما في الصفحة، و إنما يسري في داخـــله، يكمله
و يوضحه و ينير ما تعتم فيه. و من ثمة، يمكن القول، حسب الأمثلـــة الواردة أن الكـــاتب الأرجنتـــيني يختـــار إقتباسات ذات أوشاج دلالية تلتحم إلتحاما عضويا بنصه، و تسهم في إنتـــاج معانيه. فكأن بورخيس يعلن عن تيمة قصته في نص الآخر المقتبَس، لكنه يموقع هذه التيمة ضمـــن أفقه الرؤيوي،
و مخيلتـــه الأدبية.

و في قصة " ملكان و متاهتان" التي يحاكي فيها القاص حكايات "ألف ليلة و ليلة"، يستهلـــــــــــــــها بورخيس بجملة من عنده، لا يقتبسها هذه المرة من أحد، و يضعها بين قوسين. و تعد علامة الوقف هذه استثنائية في تصديراته التي يحررها من كل أدوات الترقيم. و جاء في هذه الجمـــــــــــــــــلة: (هـــــــــــذه هـــــــــــي الحكاية التي قرأها العميد بنفسه)[1]، و ذلك في إشارة إلى شهريار كنوع من قلب الأدوار، من خلال سحب فعل الحكي من شهرزاد، و إسناده إلى الملك.

و لئن كان عنوان هذه القصة القصيرة يتناص إلى حد كبير بعنوان قصة أخرى، و هي"موت ابن حاقان البخاري في متاهته" إلا أن القاص لم يصنع من النص متاهة كما فعل في القصة الثانيـــة، بل كتبها بنفس الإشراق السردي البسيط الذي نجده في "ألف ليلة و ليلة". لكنه مع ذلك عـــارض مصدره، من خلال تحويل شهريار إلى مرسل، فيما يغيب أثر شهرزاد و لا نجد لها أثر، إلا في إمكانية حضورها كمتلقي مضمر شأنها شأن القارئ. و هذا القلب في الأدوار يحيلنا إلى

[1] (Ceci est l'histoire que le recteur lut en chaire.) L'Aleph, p 159.

إحدى قصـــص "إدغار آلان بو" التي تروي قتل "شهريار لشهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، لأنه استمـــرت في القصّ، و كان قد اشتاق لأن ينام بعد كل هذه الليالي..."[1]

2- تصدير القصة بإقتباس نص قرآني:

2-1 قصة "موت ابن حاقان البخاري في متاهته":

يستهلها بورخيس بآية قرآنية لا يشير إلى اسم السورة المنتمية إليها بل يشير فقط إلى رقمها التسلسلي في المصحف الشريف، غير أن القاص يصفها خطأ بأنها الآية أربعين من السورة، في حين أنها في الأصل الآية إحدى و أربعـــين:

... كمثل العنكبوت إتخذت بيتا

...Ils ressemblent à l'araignée qui construit sa maison.[2]

Coran, XXIX ,40.

أولا، نلاحظ أن الترجمة لم تكن سليمة للآية المقتبسة من سورة العنكبوت. فقد جاءت كلمـــة بيت نكرة في السورة، فيـــما أوردها القاص مضافة مسندة إلى العنكبوت في الترجمة. ثانيا، يلاحظ أيضا، أن صيغة التشبيه أيضا جاءت تفيد الجـــمع لتحيل بذلك إلى ما قبل هذه الجملة في الآية "مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء". كذلك يبين المسح البصري للنص المقتبَس، أن بورخيس لم يضع الآيـــة القرآنية بين مزدوجتين، و كأنه يحاول بذلك فك تأطيرها و إلحاقها بنصه.

يبتدئ الكاتب القصة بآية تتضمن تشبيها ببيت العنكبوت، و لكنه لا يكمل باقـــي الآيـــة التي تتضمن وصفا لهذا البيت بأنه أوهن البيوت، بل يستعجل بورخيس قطع الإقتبـــاس و إنهاءه بنقطة، فيما أورد النقط المتتالية في بدايته. هذا الترقيم يعرض الخطاب بصريا و كأنه مقتطعَ في مقدمته لكنه تام في آخره، حيث يوزع وحدات الآية على سطرين رغم قلة عددها، راسما خطية لامتصـــلة. غير أن الفضاء الأبيض الذي يفصلها عن النص الكبير يجعل المحور الأفقي التلاصقي ينمحي "لصالح محور عمودي يبرز اللاحركية النسبية للكتابة"[3] و يسمي النقاد هذا النوع من البنية الخطـــية بالمحـــور الانفصالي.

---

[1] تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 114.

[2] L'Aleph, p 153.

[3] الماكري محمد، الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 95.

و نحسب أن هذا الانفصال شكلي فقط لأن القاص يعوض فصم عرى الارتبـــاط التركيـــبي بين النصين بارتباط دلالي. أي إن التحكم في حـــدود النص المستعـــار بما يرافقه من تكثيف البيـــاض و تخفيف حدة السواد بالصفحة، يستدعي تأويل الكتابة و بنيتـــها معا، أو بمعنى آخر فهم شبـــكة العلاقات بين الدوال الخطية و اللفظية. لقد آثر بورخيس اقتباس صيغة الشبه (بيت العنكبوت) لكنه حذف وجه الشبه (أهون البيوت)، و قدم المشبَه بصيغة التنكـــير (ضمير منفصل لم تحدد هـــويته). و يوحي شكل هذا الاقتباس، أن القاص يستهـــدف في الآية بؤرة واحدة لا أكثـــر، و هي بيـــت العنكبوت، في حين، لا يبدو أن نصه يحتاج إلى استشهاد بالكلام السابق عن هذه الجملة. أما الكلام اللاحق فيها، فقد حذفه إضمارا لا استغناء. ذلك لأنه يعد مفتاحا لتأويل و فهم نصه.

يروي السارد في هذه القصة مثلما تقدم، أن وزيرا سرق مالا و بني قلعة على البحر، و اتخـــذها متاهة و فخا، ليوجز فيها على خصومه. و بعد تضليل سردي يربك القارئ لتحديد هوية الوزير من هوية الملك، ندرك أن الشخص الذي إدعى أنه ملك كان في الأصـــل هو الـــوزير اللص و القاتل. و تنتهي القصة بمعرفة مكائده لانتحاله صفة غيره بعد قتله. و من ثمـــة، يتبين أن بيت العنكبـــوت الوارد في الآية، لم يكن سوى وصفا استعاريا للقلعة التي بناها الوزير. ذلك أنها فضحت خططه بدل أن تحجبه عن أنظار الناس.

والجدير بالإشارة، إلى أن توظيف بورخيس لكلمة عنكبوت داخل النص يهيء سلفا لهذا التأويل. فقد رأى الملك في منامه أنه أسير في شبكة من الأفاعي، و حين أفـــاق، خمّن أن وجـــود شبـــكة عنكبوت على جسمه هو الذي أوحى له بذلك الكابوس المفزع. لكن الرؤيا تتأكد لاحقـــا، حين تســـوق القلـــعة الضحية لحتفه مرة ثانية. لقد وقع فعلا في فخ عدوه الذي استدرجه إليه، عبر بناء بيت ضخم على قمة جبل، كان سببا في إشاعة خبره بين الناس و إرشاد عدوه إليه. و بالتـــالي، يتناص النص مع الآيـــة المصدرة له على مستويين، تارة على مستوى دلالة البيت الضعيف كالقلعة التي لم تُخـــف المجرم بل كشفت ألاعيبه و جرمه، و تارة أخرى على مستوى دلالة الخسارة و الوقوع في الهاوية، كمصـــير الملك الذي تأكدت رؤياه بوقوعه في شباك وزيره، و يقابله في الآية مصير أولئك "الذين اتخذوا من دون الله أولياء" فما احتموا بهم و لا تلقوا منهم أمنا و لا خلاصا.

من جديد أيضا، يتضح أن نص التصدير الذي يعلو الصفحة الأولى للقصة يتمركز داخل منظومة النص و يتحد بتوليفتها، فحتى و إن بدا أنه يحتل حافة هذه الصفحة و يملأ هامشا صغيرا. غـــير أنه في الأصل لا يقل شأنا في قيمته الدلالية و تركيبته اللغوية الموحية عن النص الكبير. ذلك أن القاص ينتقيه ببراعة، واعيا بدوره في جمع شتات النص في آخر القراءة بعدما بعثره في بدايتها، و بصمتـــه الصادر من إجتزائه و قطعه في استنطاق نصه. يقول فوكو "للعبارة دوما هوامش تقطنها عبـــارات أخرى." من هنا أيضا تطالعنا عبارة العنوان (الجملة) "موت ابن حاقان البخـــاري في متـــاهته" بما يسكنها من عبارات أخرى، و نقصد بذلك كلمة المتاهة المتكررة في النص و الواردة في العنـــوان، المستوحاة من البيت المتشابك النسيج للعنكبوت.

لقد استثمر بورخيس دلالة العنكبوت القرآنية و الصوفية. تارة بمحاكاته لنص الآية في وصـــف البيت الهزيل الذي لا خير في الاحتماء به، و تارة باقتباسه لرمزية العنكبوت التضليلية، مثلـــما رأينا من قبل حين أعاد القاص كتابة المعنى الصوفي للعنكبوت كما جاء عند "جـــلال الدين الرومـــي". و يتضح من توظيف الكلمة في النص و كذا توظيف مرادفها المجازي في جملة العنوان (متاهة)، مدى هيمنة النص المصدر على القاص، و مدى تأثيره في تنشيط مخيلته الأدبية للكتـــابة تحـــت سلـــطته و نفوذه.

2-2 قصة "المعجزة السرية":

يستعين الكاتب الأرجنتيني بالقرآن مرة أخرى في تصديره لقصته "المعجزة السرية" الصادرة ضمن مجموعته القصصية "خيالات":

فأماتَه اللهُ مائةَ عام،

ثم بعثَه قال:

-كم لبثْتَ؟

-قال لبثْتُ يوما أو بعضَ يوم.

القرآن، 2، 261.

Et Dieu le fit mourir pendant cent ans,
puis il le ranima et lui dit :

- Combien de temps es-tu resté ici?
- Un jour, ou une partie du jour,

répondit il.[1]

Coran, II, 261.

ههنا أيضا، يوثق القاص الآية المستشهد بها من سورة البقرة تحت رقم خاطئ، فقد جـــاءت في تسلسلها السياقي تحت رقم تســـع و خمسين و مائتين، لكن بورخيس يوردها تحت رقم واحد

و ستين و مائتين دون ذكر اسم السورة مكتفيا برقمها فحسب. و قد تكون نسخة القرآن الفرنسية — حسبما تبين لغة المصدر المقتبس منه- هي التي تضمنت الخطأ. من جانب آخر، يرد نص الآية مثلما هو مكتوب في مجمـــوعته القصصـــية في خطية منفصلة متقطعة، تساوقا مع هيكل الحوار، و لم يرد في خطية متصلة كما جـــاء في القـــرآن الكريم.

و صنو مصير "عزير" الذي نام قرنا من الزمان، حاول بورخيس أن يمنح لبطله في القصة معجزة النوم الطويل ثم البعث بعد سنة كاملة. لكنه كعادته، لا يكتفي بذكر القرآن فقط، بل يبـــحث في التراث اليهودي لتأثيث سرده بعناوين منه، محاولا تغطية الأثر الإسلامي بآثار يهودية يدمجها دمجا في نسيج نصي واحد. يعتـــقل جنود الرايـــخ الثالث بطل القصة "يارومير حلاديك" مؤلف تراجيديا غير مكتملة بعنوان "أعداء مقاومة الخلود" و مترجم "سفر يزيرا" (Sepher Yezirah) و هـــو كتاب يهودي، يتحدث عن فعل الخلق. و بعدما يتحدد تاريخ إعدامه يوم 29 مارس، يدعو ربه في آخر ليلة قبل تنفيذ الحكم، أن يمهله عاما آخر. و في المنام، يسمـــع هاتفـــا يقوله له "لقد مُنِحت الزمن لإنجاز عملك". غير أنه حين استيقظ، كان جنديان قد حضرا إلى زنزانته لاقتياده إلى حتفه.

و في ساحة رمي السلاح، عندما أعلن الضابط إطلاق النار عليه. "توقـــف العـــالم المـــادي"، و توقفت حركة الضابط، و بقيت ذراعه أبدا مرفوعة، أما الجنود فبدوا جامدين. و في هذا الزمن الصامت الأخرس، نام الضحية لوقت غير محدد. و لما أفاق، كان العالم لا يزال مشلولا جـــامدا.

[1]Le Miracle Secret, Fictions, p149.

ومرّ "يوم" آخر، ليفهم كلاديك أن "الرب أنجز له معجزة سرية: لقد قتلته القيـــادة الألمـــانية في الساعة المحددة، لكن في عقله مرت سنة ما بين أمر القتل و تنفيذه. فمن الحيرة تحول إلى الذهـــول، و من الذهول تحول إلى الإنكار، و من الإنكار تحول إلى شكر مفاجئ."[1]

لقد تدفقت سنة كاملة في آخر لحظة من عمر البطل، و هو يستعد لاستقبال الموت أمام جنود صوبوا بنادقهم نحوه. و الملاحظ، أن القاص يحاكي نفس مضمون الآية القرآنية، و ذلك حين أنام بطله في لحظة إطلاق النار، لزمن لم يحدده، شبيه بذاك الزمن الذي توقع "عزير" استهلاكه في نومه حين أماته الله. و للعلم، فإن النوم باصطلاح الصوفية الإسلامية يسمى الموت الأصغر، أما "الموت الأصلي" باصطلاح ابن عربي، فهو ما سبق الخلق، أي العدم الذي يليه الولادة، لقوله تعالى "كيف تكفرون بالله و كنتم أمواتا."[2]

لقد اقتبس بورخيس من القرآن مرتين، أولا حين صدّر قصته بنص قرآني ظاهر، تضمن حوار عزير مع ربه بعد بعثه. و اقتبس مرة ثانية، حين بدّد و أخفى بعض ما جاء في النص المصدر و مقدمة الآية التي حذفها من استشهاده، لكن ما حذفه في النص المُصَدِّر ضمّنه في قصته بعدما حوّل معانيه إلى سرد تخييلي لتبرير المعجزة السرية التي خصّ بها الربّ الضحية التشيكي عقب احتـــلال النازيين الألمان لبلده. من ذلك مثلا، محاكاته لنوم بطله ثم بعثه، إلى جانب، افتتاح نصه بتعريف عن بطـــله الذي كتب كتابا عن الخلود لم يتمه، و ترجم السفر اليهودي عن مسألة الخلْق. و كـــأنه بـــذلك يحاكي سؤال عزير عن الخلق حين تساءل و هو يمر بقرية خاوية على عروشها "أنّى يحيي هذه الله بعد موتها"[3]. و بالتالي، فإن عنواني الكتابين اللذين اشتغلا عليهما الضحية، ليسا حشوا سرديا، بل هما جزءان فاعلان و مبرران إلى حد بعيد، لباقي القصة، اقتبست تفاصيلهما العامة (الخلق و الخلود) من الكلام القرآني المحذوف من الاستشهاد.

ففي توليفة تخييلية محكمة تبدو منبثقة من الأصـــول الإسلامية (القرآن) و وهجـــها الصـــوفي، و مطرزة بخيوط يهودية، يطلعنا السارد أيضا في لغة تكاد تكون صوفية بالهاتف الذي سمعه البطل في المنام، مخبرا إياه بتحقيق طلبه و زيادة عام آخر في رزنامة عمره، و كذا باعتقاده أن الرؤيا "تنتمـــي للرب"، و لذلك فهو يؤمن بصدقها و صفائها. كما يعرض السارد تفاصيل أخرى تبدو

---

[1] « Dieu opérait pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue ; mais dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre. Dela perplexité il passa à la stupeur, de la stupeur à la résignation, de la résignation à une soudaine gratitude. » Fictions, p 156.

[2] سورة البقرة، الآية 28.

[3] سورة البقرة، الآية 259.

و كـــأنها مستوحاة من ختام الآية التي يستشهد بجزء منها، و ذلك حين يصف قطرة ماء انحدرت ببطء على وجنة البطل، لحظة إطلاق النار عليه لإعدامه. فبعدما يميته الرب لزمن غير محـــدد، يستيقـــظ مـــن جديد، و يرى كل العالم جامدا من حوله، ثم تُستأنف الحياة ثانية، و قد مرت سنة، و هو في مكان إعدامه، ليسمع بعدها إطلاق النار الذي يرافقه انحدار نقطة الماء التي كانت لا تزال على وجنته.

إن هذا التصوير المكثف للحظة القصيرة–الطويلة التي لم تتغير فيها الأشياء رغم مرور سنة، كان قد ورد في الجزء الأخير من الآية التي استشهد بورخيس ببعض منها، في قـــوله تعالى "فانـــظر إلى طعامك و شرابك لم يتسنّه و انظر إلى حمارك و لنجعلك آية للناس."[1] إنها محاكاة واضحة للنـــص القرآني، إذ لا تقيم القصة علاقة تواصلية مع النص المُصَدِّر لها فحسب بل تقيم شبكة صلات واسعة ذات مراتب متنوعة مع أجزائه الأخرى التي لم ترد في الاقتباس،و إنما كتبت متبددة في داخل النص. و من ثمة، فإن المحذوف من الآية الذي سكت عنه القاص استنطقه و أعاد كتابته في السطـــور و ما بين السطور.

إن عمل اليد الثانية بتعبير الناقد "أنطوان كومبانيون" (Antoine Compagnon 1950/) يجلي بوضوح إعادة كتابة قصة قرآنية في شكل قص أدبي، تغير فيه الزمان و المكان لكـــن لم تتغير المعجزة و لا مقدمتها و لا خاتمتها. فقد حافظ بورخيس على كل التفاصيل بدءا من مسألة الخـــلق التي شغلت بطله كما حدث لعزير، و وصولا إلى ما بعد المعجزة، و المتمثل في ديمومـــة الأشيـــاء و استمرارها دون أن تتأثر بالزمن.

معنى هذا، أن النص البورخيسي لم يتناص مع الوحدة المقتبسة من الخطاب القرآني، بل بوحدات أخرى من ذات الخطاب، غاب حرفها و ظهر معناها. و لذلك نجده يعيد كتابة معظم العناصـــر الواردة في القصة القرآنية المستشهَد بجزء منها من ذلك مثلا النوم، البعث، سؤال الخلق، عدم تغير الأشياء، ثم الموت من جديد. كما يسكت نص بورخيس في المنطقة نفسها التي سكت فيها النص القرآني، فلم يذكر فيما انقضت سنة النوم التي أضيفت لعمر بطله، و لم نعرف ماذا رأى مثلا في نومه، تماما كما جاء في قصة عزير في النص القرآني.

من هنا، تبدو حدود التحويل للنص المصْدر و المُصَدِّر في آن، ضيقة جدا، نظرا لإعادة كتابتـــه دون إختراق كبير لنسيجه، أو معارضته أو تحطيم بنائه، بل اقترضه القاص اقتراضا حرفيا،

[1] البقرة، الآية 259.

باستثناء ما استدعاه خياله من تأثيث جديد للفضاء النصي في بعديه الزماني و المكاني، و كذا في إضفـــاء سمات يهودية للتغطية على الأثر الإسلامي. و قد يكون سبب ضعف تحويل النص إلى خطاب أدبي مغاير للخطاب القرآني، يعود إلى تملكه و الاستحواذ على مخيلة القاص الإبداعية، بحيث أن النـــص القرآني لم يتسرب خلسة إلى القصة، و إنما صنعها و كان نواة تكوينها منذ البداية، مثلما توضـــح العناصر المتناصة في نوعيتها و تراتبيتها داخل حكاية بورخيس، بداء من جملتها الأولى إلى جملتـــها الأخيرة.

و خلاصة ما تقدم، هو أن بورخيس لا يلغم نصوصه فحسب بل حوافيها المتاخمة أيضا، مـــن خلال انتقاء استشهادات نصية على شكل تصديرات تتقدم قصصه و تشتت تركيز القارئ و تبعثر رؤاه في أكثر من اتجاه، أمام اتساع فضاء الإحالات. و من ثمة، يفقد التصدير وظيفـــته التواصـــلية و التداولية أحيانا، لأنه يضاعف من أسئلة النص القصصي و لا يعين القارئ على بلوة الإجابـــة، إذ يُعرَض تارة مبتورا أو مقتطعا عن سياقه، و يحجب تارة أخرى نصا ثالثا يكشف عـــنه التنـــافر أو التعالق بين النصين البورخسيي و المستشهَد به. و سواء كان المصدِّر بورخيس الكاتب أو الســـارد، و سواء أكان المصدَّر له القارئ الحقيقي أو المسرود له، فإن اختراق صمت النص المقتبَس يستدعي فهم استراتيجية الخطاب الأدبي القصصي الملغم بالأسرار و اللعب بالاستعارات.

من هنا، نجد أن القاص يعمد أحيانا إلى اقتباس نص بعد نسف خصوصيته كما فعل مع نـــص "توماس هوبس" الذي حوله ضد مقوله الأصلي بعد استئصاله و انتزاعه من سياقه العام، و حذفه لنـــبرة السخرية و النقد الموجه للكلام المقتَبس، ليغدو الاستشهاد بذلك تشكيلا ساخرا من النص الساخر و تشويها له. كما يعمد أحيانا إلى اشتقاق أحداثه القصصية أو بعض رموزها من النص المقتبَـــس، كما فعل في قصتي "بحث ابن رشد" و "موت ابن حاقان في متاهته". غير أن أهم شـــيء تجـــدر الإشارة إليه، هو أن القاص يظل ملتزما بمصدره الإسلامي، سواء تعلق ذلك بالاقتباس من القرآن، أو من نص أجنبي يشاركه الاهتمام بالمجال الثقافي المشرقي عموما، و يكشف تواصله أو تضـــاده بالنص القصصي عن نص ثالث، يحمل سمات إسلامية مثلما تجلى ذلك بشكـــل أعمق في التصدير الذي رافق قصة "الخالد".

الفصل الثاني

تناص شكلي من داخل النص

1-السند أو العنعنة في الجملة الفاتحة:

يقول ابن رشيق "الشعر قفل أوله مفتاحه"[1] أما في قصص بورخيس، فإن استهـــلال النص هو القفل الأول الذي يمنع فتحه، و يصر على إغلاقه. إن الفاتحة النصية عند القاص ليست مدخلا عاديا لخطابه الأدبي، بل يمكن القول، إنها أول عتبة لاجتياز المتاهة النصية، لذلك يشكلها بورخيس تشكيلا مكثفا متداخلا متشابكا، كما لو أنها نص ملحق بنص آخر، لا يتقدمه لكي يسلمه أو يوضحه و إنما ليشاكله و يعتمه. من هنا، لا تبدو بعض الفواتح النصية في قصص بورخيس أنها تهيئ لتواصل القارئ، أو تستميله إلى النص، بقدر ما تبدو أنها تتمنع عن الإعلان عن بداية القصة، مرجأة إياها إلى الفقرة اللاحقة للجملة الاستهلالية.

و باستعارة تعبير "ميشال فوكو"، يمكن وصف استهلالات النصوص القصصية البورخيسية بأنها "شقوق خطاب" تفضل مواربة باب المدخل النصي بدل فتحه، فلا تأذن سوى باختلاس النظر إلى ما سيأتي، لتأجيج توقعات القارئ و مضاعفة أفق انتظاراته. و لعل المفارقة في تشكيلها و بنيتها، أنها لا تحمل سمة مدخل، بقدر ما تلوح كجملة خارجة عن النص، تحاول ثني الداخل إلى الخارج لفصم صلتها بكتلة النص اللاحقة. أي أنها تعلن عن النص و عن انفصالها عنه في الوقت نفسه.

[1] ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر و أدبه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية، القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1934، ص 195.

فهي تابعة له بحكم وظيفة الاستهلال التي تؤديها، لكنها أيضا مستقلة عنه بحكم انقطاعها عن أحـــداثه و عن خط السرد الذي يبتدئ بعدها.

هكذا، يبطل السارد خصائص الصدارة و التوجيه التي تتميز بها الجملة الافتتاحية، و يستبدلها بالتواء يقاوم الارتباط المباشر بالنص، باعتباره كسرا في الخطية السردية، و عتبة تقود إلى عالم تخييلي مخالف للعالم الذي تصفه الجملة الأولى. و الحال، فإن فواتح قصص بورخيس هي شفـــرة خطـــابه الأدبي أكثر من كونها جملة أو رسالة ذات شفرة، فهي لا تؤطر رؤاه في قصة أو قصتين، و إنما تؤطر بشكل عام أبعاد تجربته الجمالية و نمطه الفني في الكتابة، و في خلق استراتيجية استهلالية جديدة لم يألفها قراء قارته، على الأقل، من قبل.

و يمكن القول، إن بورخيس يفتتح نصوصه القصصية بشكل عام تارة مروية عن مصـــدر ما أو عن مجموعة من المصادر، و يقتبسها تارة أخرى من مخطـــوط ما. و في الحالتين، يبدو القاص و كـــأنه يحاكي مراحل تطور التراث العربي و تحوله من الروايـــة إلى التـــدوين عبر حفظه في المخطوطات. مثلما سنبينه في ما يلي:

1- السند عن شخصية، "بلغني عن":

يقول الجاحظ "إن لافتتاح الكتاب فتنة و عجبا"[1]، لقد كان الابتداء همّا أدبيا منذ القـــدم، لأنه يجسد لحظة ميلاد العمل الأدبي و اللحظة الأولى للقاء و اتصال النص بقارئه، و ما يـــرافق هـــذه اللحظة من إغراء و إغواء لجذب المتلقي بحبال النص، و إخضاعه لسلطته، انطلاقا من وقع و سحر جملته الفاتحة. و لقد شاع عن القاص المصري "محمود تيمور" قوله إن أطول دقيقة في حيـــاتي هي تلك التي أبدأ فيها الجملة الأولى من القصة. أما النقاد العرب القدماء، فقد كانت "البلاغة عندهم حسن الإبتداء"[2].

و نحسب أن بورخيس دافع عن بلاغة نصوصه بدءا من فواتحها، التي اختارها مميزة، تنزاح عن النماذج الأدبية لقارته، مستقيا نمطا غريبا عن ثقافته و جديدا بالنسبة لأذواق القـــراء في قـــارته الأمريكية بجزءيها الجنوبي و الشمالي و كذا في القارة الأوروبية. فبأسلوب مباشر، و ما يرافقه من لوازم علامات الترقيم كالمزدوجتين، ينساب الخطاب الأدبي متدفقا، مرويا عن مصـــــــــــدر ما. و بكـــــــــــثير مـــــن التضـــــــــارب و

---

[1] الحيوان، الجزء الأول، ص 98.
[2] المرجع السابق، ص 98.

التناقض و اللاتحديد، يتيه النص المُروَى وسط شواهده و أسانيده. "ثمة شيء من الحيرة على الدوام. و لن يكون التمييز مصدرا من مصادر التصنيفات. و إن محور الاختيار سيعلو صريره، و سيكون المعنى عارضا، و منطويا على قابلية نقضه، و معكوسا، كما سيكون الخطاب ناقصا."[1]

من سرد القصة انطلاقا من مخطوط، تحيط به روايات مختلفة، يحاول القـــاص أن يجـــدد في أساليب السند في جملته الفاتحة، مستبدلا في بعض قصصه المصدر الورقي بمصدر آخر، يتمثـــل في الرواية عن شخصية كقصص "ألف ليلية و ليلة" المنقولة على لسان شهرزاد التي اتخذت لها أحيانا رواة آخرين شاركوها وظيفة الحكي. و قد كانت شهرزاد كثيرا مـــا تبدأ سردها بفعل "بلغـــني" الذي تتدفق عنه/منه عوالم خيالية، فهو لا يشير "إلى مؤلفي الحكايات و إنما إلى الرواة الذين تنـــاقـــلوا الحكايات"[2]. كذلك يفعل بورخيس، و إن كان أحيانا يوحد بين راوي الحكاية و بطلها.

إن "السرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطـــار بالنسبة إلى اللوحة."[3] و قد اختار القاص إطارا يبدو مستمدا من التراث العربي. ذلك أن الرواية لا تمتد فقط إلى حكايات "ألف ليلة و ليلة"، بل تمتد إلى رواة الشعر منذ العصر الجاهلي. فقد "اضطلع الشعراء أنفسهم بدور هام في الرواية، فكانت لهم المدرسة التي يتعلمون فيها صوغ الشعر و نظمه، و التمرس بأساليب الكلام و فنون القول، و من أراد أن يصبح شاعرا لزم واحدا من فحولهم، يحفظ عنه، و يروى له، و يترسم خطاه... و يصبح دور الرواي أكثر أهمية بعد وفاة الشاعر، لأنه يتعدى مهمة نشر قصائده إلى جمعها، و إظهار الظروف و المناسبات التي أوحت بها، و تفسير الإشـــارات التاريخية التي تتضمنها، و يصبح بحكم الواقع أمينا على تراث حياة صانعه، و مناط اهتمام القبيلة التي ينسب فيها."[4]

و محاكاة لفعل الرواية العربية، و لصنعة شهرزاد السردية، نجـــد القاص يبتدئ بعض نصـــوصه بحكاية فاتحة تمهد لحكاية مركزية تتفرع عنها، من خلال بنية سردية مركبة و معقدة، و ذلك صنو الحكاية الفاتحة التي تُروى بالضمير الغائب عن قصة شهريار المنتقم من الجنس اللـــطيف، ثم لقـــائه بشهرزاد و زواجه منها، قبل أن يُسلم إليها فعل الحكي لتستأثر به هي و

---

[1] بارت، رولان، لذة النص، ص 24 و 25.
[2] كيليطو عبد الفتاح، الحكاية و التأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، ص 35.
[3] Uspensky Boris, la poétique de la composition, Poétique 9, 1972, p 130
نقلا عن: الحكاية و التأويل، دراسات في السرد العربي، ص 34.
[4] مكي الطاهر أحمد، دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1999، ص 13.

شخوصها الحكـــائيين عبر ليالي طويلة. ففي قصة "الرجل على العتبة"، يغيب المخطوط و صفحاته المفقودة عن الجملة الفاتحة، و تأتي القصة مروية عن عضو من المجلس البريطاني، كالآتي:

"جلب بيو كاساريس من لندن خنجرا غريبا ذا شفـــرة مستطيلة و مقبض على شكل حرف اش؛ و ذكر صديقنا كريستوف دويي، مـــن المجلس البريطاني بأن هـــذا النوع من الأسلحة هو ذو استعمال واسع بهندوستان. و شجعه هـــذا التأكيد ليضيف بأنه عمل في هذا البلد، في الفترة الممتدة ما بين الحربين (أولترا أورورام و غانغام، قال ذلك باللاتينية، إذا كانت ذاكرتي قوية، مستشهـــدا بشكل خاطئ ببيت شعري لجوفينال). ومن مجموع الحكايات التي رواها في تلك الليلة، أتجرأ على استعادة القصة التالية. و سيكون نصي أمينا: و ليحررني الله من محاولة إضافة ملامح قصيرة ظـــرفية أو من تأزيم الطابع الغرائبي للحكي بتـــوظيف زيادات من كبلينغ. من جـــــانب آخـــــــــــــــر، فإن هـــــــــــــــذا الحكـــــــــــــــــي له نكـــــــــــــهة قديمـــــــــــــــة و ساذجة، ستكون خسارة في حالة فـــقدانها، ولربما هي نكـــهة ألف ليـــلة و ليلة."[1]

يؤكد السارد منذ البداية إذن، على أن القصة المروية هي استعادة لواحدة من الحكايـــات التي سمعها من صديقه "كريستوف دويي" لكنه يشكك في مصداقية روايته عنه، ملمحا إلى إمكانيـــة أن يُحـــــــــــــــــــدِث عليها إضافات ذات "طابع غرائبي" تارة ينسبها إلى الكاتب الانجليزي "غوديارد كبليـــنغ"، و ينسبها تارة أخرى إلى حكي "ألف ليلة و ليلة". و في الإسنادين، يشتت الســـــــــارد تلقي القـــــــــــارئ بين قطبيـــــــــن غربي و شرقي، و يخول لنفسه هامش الانزياح عن القصة المصدر التي سمعهـــا من الرجـــل الانجليزي، باستعارة حكيا غرائبيا.

و لعل أول تصرف يوقعه السارد في الجملة الافتتاحية للنص المُروَى عن شخص آخر، هو تلميحه إلى تغيير موقع أحداث القصة. فبعد رسم المزدوجتين إعلانا عن بدء الحكاية المنقولة، يخبر السارد القارئ بأن "الدقة الجغرافية للأحداث التي سأنقلها ذات أهمية قليلة... ليكفيني إذن القول بأنه في

[1] « Bios Casares rapporta de Londres un curieux poignard à lame triangulaire et à poignée en forme de H ; notre ami Christophe Dewey, du British Council, dit que ces sortes d'armes étaient d'un usage courant en Hindoustan. Cette affirmation l'encouragea à ajouter qu'il avait travaillé dans ce pays, entre les deux guerres (Ultra Auroram et Gange, dit-il en latin, si mes souvenirs sont bons, en récitant de façon erronée un vers de Juvénal). De toutes les histoires qu'il raconta cette nuit-là, je m'enhardis à reconstituer la suivante. Mon texte sera fidèle : qu'Allah me délivre de la tentation d'ajouter de brefs traits circonstanciels ou d'aggraver, avec des interpolations de Kippling, l'allure exotique du récit. Celui-ci, d'autre part, a une antique et naive saveur qu'il serait dommage de perdre, celle peut-etre des Mille et Une Nuit. » L'Aleph, p 179.

ذاك الزمان، كانت هناك اضطرابات في مدينة إسلامية، و أن الحكومة المركزية أرسلت رجلا قويا لاستعادة النظام."[1] و باستتباع الحكي يتبين أن السارد ليس صوتا متعاليا و منفصـــلا عن أحداث القصة، بل هو شخصية تعد جزءا من هذه الأحداث من خلال تقصيها لأثر الرجل القوي و توليها البحث عنه، بعدما اختفى فجأة في صخب المدينة المضطربة.

و من هنا، يثير النص في كليته مفارقة، تتمثل في التوتر القائم بين الجملة السردية، التي تجسّـــد المقدمة الإسنادية و الحكاية الأولى، و بين الجملة السردية المفتتحة للحكـــاية الثانية المتفـــرعة عن الأولى، و الواقعة خلف المزدوجـــتين، و المروية بأسلوب مباشر. ذلك أن راوي القصة الذي خمّن إمكانية التصرف فيها، و الذي فضل عدم الدقة في ذكر المكان، سرعان ما اختفى في النص المسرود ليحل محله صوت "كريستوف دويي" عضو المجلس البريطاني الذي عايش أحداث القصة.

معنى هذا، أن النص المُروَى يشترك فيه ههنا أيضا ساردان، أحدهما ظاهر و هو شخصية قصصية اختلـــطت بباقي الشخوص، و كانت جزءا من وقائع الحكاية. أما الثاني فهو الراوي عنـــه، الذي حجب صوته، لينقل القصة بأسلوب مباشر عن الأول، لكن بعض فلتات السرد تكشف وجـــوده بين شقوق الخطاب السردي. و من ثمة، فإن خدعة أنا السارد المعادل لأنا الشخصية تكاد تحـــجب الـــراوي المستحضر للقصة، من خلال تحليل الوقائع من الداخل بعين الشخصية الساردة، و التعليق على بعض تفاصيلها من الخارج بصوت الراوي الثاني، الغائب عن الأحداث و الحاضر في الخطاب المروَى.

فرغم هيمنة صيغة التبئير الداخلي في الخطاب القصصي عن طريق تضيق الرؤية في حدود ما تراه أو تلتقطه عين الشخصية الساردة، إلا أن التبئير الخارجي لا يعدم حضوره، سواء من خلال رغبـــة الراوي المعلنة قبل بدء المحكي الثاني في إجراء تحريفات أو إضافات، مثل انتقاء مدينة إسلامية كموقع للأحـــداث باستيحاء لربما من "ألف ليلة و ليلة"، أو من خلال ما جاء في بداية النص من تدخـــل كتجـــاوز الدقـــة في المعطيات المروية و انتقائها حسبما يشير إلى ذلك فعل "ليكفيني"؛ إنه نوع من الشذوذ باصطلاح "جيرار جينيت" الذي يكون "بمثابة خبر عرضـــي حول أفكار شخصـــية غير الشخصية البؤرية، أو حول مشهد لا يمكـــن لهذه الأخيرة رؤيته."[2]

[1] « L’exactitude géographique des faits que je vais rapporter a peu d’importance... Qu’il me suffise donc de dire qu’en ce temps-là il y eut des troubles dans une ville musulmane et que le gouvernement central envoya un homme fort pour rétablir l’ordre. »

المصدر السابق، ص 179 و 180.

[2] مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1989، ص 66.

إن هذا التدخل هو شكـــل من أشكال "الإفراط في الإخبار أو الإطناب" حسب النقاد، لكنه حسب الراوي المستحضر للقصة، فإن هذا الشذوذ هو انزياح جمالي لمحاكاة حكي غرائبي، إضفاء لبعض السحر على القصّ الأدبي.

و يتكرر أيضا هذا النمط للرواية عن شخصية ما في الجملة الافتتاحية في نصوص أخرى، يحاكي فيها القاص فواتح ليالي شهرزاد. ففي قصة "ملكان و متاهتان" تطالعنا الجملة الأولى بقول السارد راويا عن غيره قائلا "روى أهل الإيمان (لكن الله أعلم) بأنه في الأيام الأولى للعالم، كان هناك ملك لجزر بابل جمع مهندسيه و حكمائه و أمرهم ببناء متاهة...".[1] تبدو جملة السند ههنا موجزة جدا، و تحصر الرواية في مصدر عام و هو "أهل الإيمان" تمهيدا لفعل الحكي.

و في هذا السياق يرى الدكتور "عبد الفتاح كيليطو " أن ابتداء الحكي بعبارة "زعموا أن" في "ألف ليلة و ليلة" لا يهدينا إلى هوية هؤلاء الرواة. لكن "هذا السبق في الزمن يمنحهم مزية عظيمة، ثم هم حكماء حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم و يطلع على أقوالهم."[2] و من ثمة، فإن إبراز حكمتهم يستدعي عدم تسميتهم "لأن الإعلان عن هويتهم لا تترتب عنه إلا حكمة نســبية، مرتبطة بأمور طارئة و عارضة."[3] كما تجدر الإشارة إلى أن عبارة "الله أعلم" انتشـــرت في الحكي العربي و بين الرواة العـــرب قـــديما بعدما تسربت الشكوك إلى أمانة و مصداقية بعضهم، فقد صار "من العسير التحقق من أشياء كثيرة بَعُدَ بها الزمن فشاعت على أقلام المؤلفين كلمة "و الله أعلم" و هو تعبير أكثر ما يكون دورانا حين يجد العالم نفسه بإزاء خبر يتوقـــف في قبـــوله، و لا يتـــأتى له تكذيبه."[4] و يلاحظ في المثال البورخيسي المذكور أنه يحاكي العبارة العربية محاكاة حرفية، يتجـــلى فيها وقع "ألف ليلة و ليلة".

أما في قصة "سيرة تاديو إيسيدورو كروث (1829-1874)" فإن افتتاح الحكي يأتي مختلفـــا عن الأنماط السابقة المذكورة، ذلك أن السارد يمارس الاستباق إلى أحداث القصة لإخبار القـــارئ بموضوعها. فبعد فقرة معتبرة توجز أهم معطيات القصة و تعرض الشخصية الرئيسية المسرود عنها، يبين السارد أن مهمته لا تكمن في استحضار حكاية (تاديو إيسيدورو) لأنه من مجمـــوع "الأيـــام و الليالي التي تؤلفها لا تهمه سوى ليلة واحدة؛ أما من البقية، فلن أستحضر إلا ما هو

[1] « Les hommes dignes de la foi racontent (mais Allah sait davantage) qu'en les premiers jours du monde, il y eut un roi des iles de Babylonie qui réunit ses architectes et ses mages et qui leur ordonna de construire un labyrinthe si complexe ... » L 'Aleph, p 169

[2] الحكاية و التأويل دراسات في السرد العربي، ص 35.

[3] المرجع السابق، ص 35.

[4] دراسة في مصادر الأدب، ص 78.

ضروري لفهم تلك الليلة."[1] أما مصدر القصة المروية فلا يحدده السارد، لكنه يستشهد بتعليقات آخرين تناولـــوا سيرة "تاديو ايسيدورو"، فبعضهم رأى أنه لم يتأثر في تكوينه بالهنود الرحل، و البعض الآخر، رأى أن حياته تشبه حياة "القوشو" الذين عاشوا على ضفاف نهر بلاتا.

و لئن كان السارد ههنا لا يحجب وجود مصدر استقى منه الحكاية دون أن يحدده، مكتفـــيا بمصدر عام، عبارة عن أناس أصدروا تعليقات، أو عن كتاب قديم يحمل إشارات تتفق و شخصية بطله، إلا أن روايته التي تتخللها ثغرات و بياضات، يبررها بجهله للتفاصيل في غياب معلومات لم توضح بعض الأحداث، أو لاضطراره إلى السكوت لسبب ما يمنعه، كصمته عن نقل المعركة التي جرت بين البطل و المجرم الملتحي. هذا الحال يكشف عن رغبة السارد في إضفاء سحر على الحكي من خلال تعتيم بعض جيوب الخطاب الأدبي للحكاية، و ترك فجوات مظلمة تسند إنارتها للقارئ الذي يسدد فراغاتها من مخيلته. و من ثمة، توقع الحكاية بتوقيعين أحدهما للسارد و الآخر للقـــارئ الذي يكمل الأجزاء المبتورة التي تركها الراوي ناقصة.

من جهة أخرى، يصر السارد على الاهتمام بليلة واحدة دون الليالي الأخرى، و يعيد هذا الموقف إلى الذاكرة حكايات شهرزاد التي توالت عبر أكثر من ثلاثمائة ليلة تدفقت من قلب الليلة الرئيسية التي جمعت الملك شهريار بشهرزاد لتقلب بذلك "نظام الزمن المعتاد، و تدخل الزمـــن الكـــوني في ديمومة الحكاية."[2] و عليه تبدو محاكاة القاص جلية في استقصائه لليلة واحدة كتـــلك التي فتـــنت شهريار و أسرته في فخ الحكي، و أنقذت شهرزاد كفدية لها و لغيرها من الموت.

إنها أيضا الليلة الحاسمة لبطل بورخيس الذي انقلب فيها من صف الجنود إلى صف المتمـــردين. فرغم قصـــر قصة بورخيس إلا أن شحنها بفراغات في السرد، و إنهاءها بجملة مفتوحة عن انقلاب الجندي إلى صف الخصوم و محاربته للجيش الذي كان منضويا تحت لوائه، يفتح الخطاب القصصي على آفاق متعددة، توحي بديمومة السرد المتواصل في صمت، يمارسه القارئ عبر توقعاته، و يكتبه في مخيلته بعدما استعجل السارد إنهاء القصة في أوج أحداثها.

و يتكرر تدفق الحكي برواية شخصية ما ينقل عبرها السارد القصة في أكثر من نص؛ مـــن ذلك مثلا قصة "الحقير" التي تستهل بسرد عام عن بحث الشخصية الساردة عن مكتبة، لكنها تكتشف أنها تحولت إلى محل للعاديات، بعدما مات صاحبها "سانتياغو فشبين". في هذه البؤرة،

---

[1] « Des jours et des nuits qui la composent une seule nuit m'intéresse ; du reste, je ne rapporterai que ce qui est indispensable pour comprendre cette nuit. » L'Aleph, p 72.

[2] الخطيبي، عبد الكبير، في الكتابة و التجربة، ترجمة محمد برادة، منشورات عكاظ، الطبعة الثانية، 1989، ص 118 و 119.

ينقلب السرد إلى شخصية المكتبي المتوفي التي ستتحول إلى صوت حي يروي القصة المسرودة، عن طريق استرجـــاع لقاءات سابقة تمت معها. و بالعودة في الزمن، ينقل السارد:

"أبلغني بأنه يجمع منتخبا غزيرا من أعمال باروخ سبينوزا بعد أن خلصه من كل تـــلك الجـــلبة الإقليدية التي تعطل القراءة و تدنس نظريته الرائعة بالخيال."[1] يعود فعل الحكي الشهرزادي "أبلغني" من جديد في استهلال السارد للحكي المروي عن الآخر، الذي تعقبه جملة أخرى توقـــع لتحـــول الرواية عن شخصية المكتبي من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر:

" في أحد المساءات كنا فيه وحدنا، قص عليّ فصلا من حياته بوسعي الآن أن أحكيه، و قد أغير بالطبع بعض تفاصيله..."[2]

يكاد القاص يوظف نفس التصميم الحكائي في نصوصه القصصية، معتمدا على راوي و مروي عنه و رواية أو حكي يؤلف صلب القصة. و في أغلب النصوص يحافظ دائما على خلق نوع مـــن السحر و الفتنة في السرد، و ذلك إما بتغيير بعض تفاصيل القصة، أو بتحويلها إلى نوع من البـــوح بسر دفين لم يُتلفظ به من قبل. و نجد ههنا أيضا، أن الجملة الاستهلالية من القصة المـــروية تبـــدأ بمزدوجتين، إعلانا عن نقل حكي المكتبي و بلسانه. لكن هذا لا يمنع تواجد السارد الأول الناقـــل للقصة داخل المسرود، بحكم إخباره للقارئ بتدخله و تغييره لبعض التفاصيل.

أما في قصته "ذاكرة فونس" فإن الكاتب كمنتج للنص، يعمد نفس التقنية الســـردية، مخـــولا للسارد نقل الحكاية عن شخصية الشاب فونس بأسلوب غير مباشر، ليتيح له التدخـــل أكثـــر في القصة، كعين خارجية تحلل و تصف و تعلق أحيانا. و تتعدل هذه التقنية في قصة "الميت" من خلال الاستهلال بتقديم عام لموضوع القصة، يردفه السارد بتحديد دوره من هذه القصة بوصفـــه راويـــا و ملخصـــا لأحداثها، إذ يرد على لسانه قوله:

"أريد أن أقص لأولئك الذين يقاسموني هذا الرأي مصير بنجامين أوتالورا الذي لم يعد له بلا شك أي ذكرى في حي بلفانيرا، و الذي مات بطلقة مسدس، ميتة تليق به... أجهل تفاصيل مغامـــرته؛ و عندما تبلغني، سأصحح و أطور هذه الصفحات. أما الآن فإن هذا الملخص قد يكون نافعا."[3]

---

[1] الألف، ص 165.

[2] المصدر السابق، ص 165.

[3] « Je veux raconter à ceux qui sont de cet avis la destinée de Benjamin Otalora, dont il ne reste sans doute aucun souvenir au quartier de Balvanera et qui mourut d'un coup de revolver, mort bien digne de lui ...J'ignore

و يتضح من خلال هذه الجملة المستطردة أن فعل الحكي ليس وليد مخيلة السارد و إنما هو حاصـــل ما ترسب في ذاكرة العامة في حي "بلفانيرا"، و إن كان معظمها قد تبدد، بدليل أنه يقـــر في بعض مواقع سرده أن هناك أحداثا كثيرة وقعت لا يعرف منها إلا جزءا ضئيلا. ناهيك عن اعترافـــه في بداية القصة بجهله للتفاصيل، و برغبته في تلخيص القصة في انتظار الحصول على معلومات يصحح بها صفحاته.

و يفضي هذا الاعتراف إلى عرض حكي ناقص، تتخلله فراغات بيضاء. و هو تقليد آخر راسخ في أدبيات بورخيس المولع بإنتاج خطاب ذي شقوق و شكوك لمضاعفة التوترات الجمالية التي يمكن أن يثيرها التفاعل بالنص. و يمكن القول إن القاص يعمد دائما إلى وضع خطاب مفتوح، يـــــــــــورط القـــــــــــارئ و يلزمه بالمسؤولية تجاهه انطلاقا من جملته الاستهلالية، لتسديد النقص و ملء فراغه. ففـــــــــــي أغلـــــــــــــــب الأحيان، يفتقد المصدر الذي رويت عنه قصص بورخيس يفتقد دائما لكافة التفاصيل، كغياب صفحة أو صـــفحتين من المخطوط المروى عنه، أو الافتقاد إلى تفاصيل الرواية المنقولة عن شخصية ما أو مجموعة من الشخصيات، أو عـــن ذاكرة العوام.

و تحيلنا هذه الريبة و هذا النقص، لا سيما و أن السارد يطل أكثر من مرة مصادره التي يروي عنها أحداث القصة، يحيلنا إلى كتب التراث العربية الشهيرة التي انتهج أصحابها هذا التقليد نفسه في التشكيك. من ذلك مثلا ما صنعه "أبو فرج الأصفهاني" (897- 967م) في كتابه الشهير "الأغاني" الذي "يـــورد أخباره مسندة، ثم لا يقنع بالإسناد، و إنما ينتقد الرواة، و يبين وجه الخطأ أو التناقض في روايتـــهم، ثم يرجع إلى رأيه، و لا يتردد في القول عن ابن الكلبي، و قد ذكر بعض الأخبار نقلا عنه، بأنـــه كذاب، و أخباره موضوعة، و التوليد فيها بيّن، و يعتذر لنفسه عن روايتها بأنه "ذكرها على ما فيه لئلا يسقط من الكتاب شيء و قد رواه الناس و تداولوه"."[1]

على هذا النحو أيضا يصنع السارد في قصص بورخيس، فهو يبتدئ بذكر مصدر أو مجموعة من المصادر، ليشكك في مصداقية روايتها للقصة المسرودة، ليضرب المصادر ببعضها البعض. و لئن كان "الأصفهاني" ينتقد الرواة فحصا و تمحيصا لمصادر أخباره، فإن بورخيس يعدد المصـــــــــــــادر و ينتقـــدهـــــــــــــــا و يشكك فيها إقرارا بوجود مصدر

---

les détails de son aventure ; quand ils me seront révélés, je rectifierai et développerai ces pages. Pour l'instant, ce résumé peut etre utile. » L'Aleph, p 39.

[1] دراسة في مصادر الأدب، ص 263.

وراء كل نص و نفيا لهذا المصدر في الوقت نفسه، باعتبار العمل الأدبي ناشئا عن ميراث من النصوص و مخالفا لها في آن واحد، لا سيما في القصص التي يصطنـــع لها اقتباسا عن مخطوطات، كما سنرى لاحقا.

و عموما، وبالمقارنة بين نمطي الجمل الاستهـــلالية في قصص بورخيس، يتبين أن الحكي المسند إلى شخصية ما تقل الشكوك بشأن روايته، فباستثناء النقصان في المعلومات و الافتقار إلى الإحاطة بتفاصيل الأحداث، أو إضفاء بعض الغرابة في الحكي بغرض افتتان القارئ، فإن السارد الوسيط في نقل القصة لا يشكك في مصداقية الراوي الذي أخذ عنه. كما أن الجملة الاستهلالية في هذا النوع من الحكي، تخلو من المراوغة، و تفضي بسرعة إلى موضوع القصة.

أما في القصص المروية أحداثها عن مخطوط ما، فإن الجملة الأولى تلتف على نفسها، دون أن تفضي إلى مصدر ثابت، بسبب تعدد المصادر و العناوين المحتملة التي تتقاطع مع موضوع القصة، ثم التشكيك في صحة الإسناد إليها، مما يعطل نسبيا سرد أحداث القصة المقتَبَسة و يرجئه إلى ما بعـــــــــــــــــــد الجملة الفاتحة الطويلة، كما سيتقدم.

2- السند عن "مخطوط" أو الرواية عن مكتوب:

لئن كان أبو هلال العسكري قال قبل قـــرون خلت "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فهن دلائل البيان"،[1] فإن بورخيس آثر ممارسة عناية خاصة ببدايات نصوصه حين اختـــار لها استهلالات ذات نمط مستمد من النصوص التراثية العربية و الإسلامية، تقوم على العنعنة و السند، الممتد عـــلى شكل سلسلة، تتدفق بإحالات مختلفة إلى أن ترسو أخيرا في مطلع القصة ليبدأ سردها. ففي متوالية تؤجل بداية النص الحقيقية، و تسوق أسماء مختلفة ذات صلة بما سيأتي، يستبدل القاص السند المروي عن الشيخ أو مجموعة من الرواة و الشهود، مثلما جاء في كتب التراث العربية، بسلسلة من أسانيد أدبية تلقت النص كمخطوط، أو بلغها خبره عن عنعنة أخرى، و هكذا.

و على سبيل المثال، ترد الجملة الفاتحة في قصة "الخالد" كالآتي:

"في لندن، في أوائل شهر يونية 1929، قدم جوزيف كرتافيلوس –تاجر عاديات من أزمير– لأميرة لوسينج إلياذة بوب (1715-1720) بمجلداها الستة من القطع الصغيرة. اقتنتها الأميرة و

[1] العسكري، أبو هلال سر الصناعتين، تحقيق محمد البجاوي و محمد إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1952، ص 43.

تبادلت معه حينئذ بعض الكلمات. و تقول لنا الأميرة إنه كان رجلا ضعيف البنية و تـــرابي البشـــرة و ذا عينين رماديتين و لحية رمادية و ملامح مبهمة على نحو فريد. كان يتحدث بطـــلاقة و جهل عدة لغات، ففي دقائق معدودة، انتقل من التحدث بالفرنسية إلى الانجليزية و منها إلى خليط غامض من إسبانية سالونيكا و برتغالية ماكاو. في شهر أكتوبر، سمعت الأميرة من أحد ركـــاب "زيـــوس" أن كرتافيلوس لقي حتفه في عرض البحر، في طريق عودته إلى أزمير، و دفن في جزيرة "إيـــوس". في المجلد الأخير من الإلياذة، عثرت الأميرة على هذا المخطوط. كتبت النسخة الأصلية بالانجليزية و هي مثقلة بالعبارات اللاتينية. و هذه هي ترجمتها الحرفية."[1]

لعل الملاحظة الأولى التي يمكن تسجيلها عقب قراءة هذه الجملة الفاتحة الطويلة، أن الـــقاص يضمنها كل ممنوعاته الأدبية كتحديد التاريخ و المكان و ضبط أسماء الشخصيات في مشهد واحد تكتمل كل عناصره، و ذلك تساوقا مع وظيفة الاستهلال السندي الجامع لكل معلومات الإخبار، لضمان الوثوقية و مصداقية النص الآتي. إنه نوع من دفع كل ريبة، لكسب ثقة القارئ و جـــعله يصدق الأحداث المتخيلة التي ستسرد. كما يلاحظ أيضا، أن القاص يختلق لمعظم إنجازاته الأدبيـــة مصادر، و ههنا، يكتب مقدمة طويلة، يدعمها بأسماء شخصيات حقيقية عرفها في حياتـــه مثـــل الأميرة "لوسينج" لكي يبرهن على أن القصة المسرودة موجودة فعلا، و أن إنجازه لا يتجاوز حدود ترجمتها الحرفية كما جاءت في المخطوط الأصلي.

من هنا، يحاول السارد أن يقدم نصه على أنه واقعة أدبية منقولة عن مخطوط، منشئا بذلك علاقة جديدة مع قارئه تشبه علاقة الشيخ و الراوي في المرويات العربية. و لربما وعيا منـــه، بأفـــول دور الرواية الشفوية، و عدم ملاءمتها لذوق القراء، لا سيما في عالمه الغربي، فقـــد استبـــدلها بالروايـــة المكتوبة عن مخطوطات قديمة، باحثا بذلك عن أسانيد أدبية لإنتاجه القصصي.

و في هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أن الاهتمام بسند النص يمتد إلى إرث عربي قديم. فقد عرف رواجا من خلال رواية أحاديث النبي محمد عليه الصلاة و السلام، بغرض ضبط تواتـــر متن أقواله إستنادا إلى رواته المباشرين، لحفظها من الشبهات، ثم تطور هذا الاهتمام إلى توظيفه في الحقل الأدبي لضبط سند رواية الشعر بغية تنقيح الأصيل من المنتحل مثلما تجسد ذلك في مبـــادرة "ابن ســـلام الجمـــحي" المبكرة في كتابه "طبقات الشعراء". لتغذو بذلك أفعال نقل الكـــلام

[1] الألف، ص 103 و 104.

مثـــل "حدّث" و "روى" و "أخبر" أفعال تحري و تأكيد نسب و هوية القائل و المقول، بغرض إيداع ما هو صحيح منه في التصانيف.

على هذا النحو، فقد كان الإسناد في الحديث و الأدب العربي (الشعر خاصة) يراد منه الإجماع على صحة النقل، منعا لتسرب أي تدليس أو تحريف. أما لدى بورخيس فيبدو الإسناد رفضا لملكية النص، و ادعاء انتمائه لكاتب آخر. لقد بات القاص يفتتح قصصه بجمل تنكر أبـــوته لنصـــوصه، و توهم القارئ بأنه يروي حكايات مروية من كتب أخرى لمؤلفين آخرين. بمعنى أن فاتحـــة النص تؤرخ للحظة انفصال السارد عن المادة المسرودة، باعتباره مجرد ناقل عن غيره، أو بالأحرى مترجم لنص مخطوط عثر عليه صدفة في المجلد الأخير من الإلياذة.

و تؤكد جملة "الترجمة الحرفية"، جحود السارد لما هو مسرود، على أساس أن دوره لا يزيد عن تحويل نص من لغة إلى لغة أخرى، و من خلفه، يقف القاص موقف المقتبـــس من غـــيره، و ليس موقف الكاتب أو المبدع. كما أن تأكيد عثور المخطوط في آخر المجلد السادس من الإلياذة يشكك في سنده لهذا الكتاب، و يوحي أنه وُجد فيه صدفة كورق مندس و ليس كجـــزء من نص الإلياذة. و من ثمة لا يتضح سند المخطوط المروى عنه، لأن صلته بالإلياذة هي صلة حفظ و تخزين، و ليس صلة امتداد لخطاب. و هو ما يلمح إلى أن القاص لا يصر على التموقع خارج نصه فحـــسب، بل يضع هذا النص أيضا خارج المصدر المحتمل، مثيرا بذلك ريبة في سنده للإلياذة، باعتباره منســـوبا إليها من الخارج و ليس من الداخل، أي موجودا فيها خارج حدود الخطاب، لصيق بالغلاف فقط.

و تعتيما لمصدرية النص المترجم المسرود، يختار السارد مصيرا مأساويا للتاجر الأزمـــيري الذي أهدى مجلدات الإلياذة للأميرة "لوسينج"، و هو رجل مثقف و يجيد عدة لغات، و قد تكـــون هذه الأوصاف إيحاء بإمكانية أن يكون هو مؤلف المخطوط، أو ربما العـــارف الوحيد بمصـــدريته، التي يستحيل إدراكها بموته. و هكذا، يوقظ القاص في جملته الفاتحة أكثـــر من شك، و يعـــدم كـــل الاحتمالات، ليضع القارئ في مواجهة نص مجهول المؤلف. أو بمعنى آخر، إن السارد و هو يتبرأ من سرده ليسنده إلى غيره، لا يوضح هوية المسند إليه، مفخخا بذلك الجملة الأولى للنص بأكثـــر من سؤال.

هذا المدخل غير القصصي الذي يبتدئ بتوقيعات أخرى للنص غير توقيع الكـــاتب، يمـــارس ضغوطات تحريضية على القارئ المستفَزّ في خبرته الأدبية لتواجده أمام رهان صـــعب يضـــعه في

مواجهة و تمييز السند الأصيل من المزيف. ففي قصة "تقرير برودي"، ترتسم الجملة الفاتحة كوسيط بين نص مكتوب سلفا و مُوقّع من قبل مؤلف آخر، و بين نص لاحق تعاد كتابته أو ترجمته بتوقيع القاص. و يحرص السارد في هذه القصة أيضا على عرض النص المسرود كعمل مترجم و مشتق من مخطوط منقوص الصفحات، حسبما جاء في الجملة الفاتحة الطويلة:

"في نسخة من المجلد الأول من "ألف ليلة و ليلة" (لندن، 1938)، ترجمة لين، كان حصـــل عليها من أجلي صديقي العزيز باولينو كينس، عثرنا على المخطــوط الذي سأتـــرجمـــه الآن إلى الإسبانية. و يوحي خطه الجميل – الفن الذي تعلمنا آلات الكتابة كيف تفقده– بأن المخــطوط دوّن في ذلك التاريخ أيضا. أفاض لين، كما هو معروف، في الشروح المطولة، كما تفيض هوامش المجلد في الإضافات و علامات الاستفهام و أحيانا في بعض التصويبات التي دونت بنفس اليـــد التي خطت المخطوط. و يمكن القول بأن قارئ المجلد لم يهتم بحكايات شهرزاد العجيبة بقدر اهتمـــامه بعادات الإسلام. لم أستطع التوصل إلى شيء عن "ديفيد برودي"، الذي يذيل توقيـــعه الجميـــل المخطوط، سوى أنه مبشر اسكتلندي من أبردين بشر بالديانة المسيحية في وسط افريقيا ثم في بعض مناطق الغابات بالبرازيل، و هي الأراضي التي دفعته إليها معرفته بالبرتغالية. أجهل تاريـــخ و مكان وفاته، و لم يصل المخطوط مطلقا إلى المطبعة، على حد علمي. سأترجم بأمانة هذا التقـــرير، الذي صيغ بانجليزية رتيبة، دون أن أسمح لنفسي بحذف أي شيء منه فيما خلا بعض إصـــحاحـــات من الكتاب المقدس و فقرة طريفة عن الممارسات الجنسية لدى "الياه" سجلها حياء الكاهن المشيخـــي باللاتينية. تنقص المخطوط صفحته الأولى."[1]

ههنا أيضا، تخبرنا الجملة الفاتحة أن القصة التي ستسرد هي ترجمة حرفية عن الإنجليزية، لمخطوط كانت صفحته الأولى مفقودة، و قد عثر عليه في المجـــلد الأول "لألف ليلة و ليلة" من ترجـــمة "إدوارد لان". غير أن السارد يربك تلقي القارئ، فتارة يتحدث عن مخطوط مذيل بتوقيع "ديفـــيد برودي" المبشر الاسكتلندي، و يتحدث تارة أخرى عن شروحات لين و إضافاته في هوامش المجلد، و تصويباته التي جاءت بنفس خط اليد الذي ورد في المخطوط.

و من ثمة، يُشتت السارد تركيـــز و انتباه القارئ أكثر من مرة، إحداها حين يخبره بترجمة نص منقوص الصفحـــات، أي مبتدئـــا بفراغات و بياضات يوعز ملؤها للمتلقي. و ثانيها، حين يسند المخطوط لكاتبين أحدهما وقعه، و الآخر كتبه بخط يده. و ثالثها، حين يجعل المخطـــوط في

[1] الألف، ص 175 و 176.

جوف مجلد كتاب شرقي، بطلته شهرزاد، مركزا على عادات الإسلام أكثر من تركيـــزه على قص زوج شهريار. و في الحالات الثلاث، يمهد السارد في افتتاحه النصي لأدب تراكمي من خلال الإشارة إلى مصدرين لمرويات النص المسرود، دون أن يفصح عن النوع الأدبي المكوّن[1] الذي أفرزه.

و يمكن القول بناء على منا تقدم، أن القاص يقتبس أسلوب الإسناد في فواتحه النصية، لكـــن بتوظيفه توظيفا مضادا لطبيعته، ذلك أن الإسناد عنده يفيد الريبة و الاحتمال و لا يفيد الإحالة أو الإجماع كما جاء في الروايات العربية القديمة، و بالتالي فهو لا يقوي النص بل يضعفه، و لا يحصر أفق مصدره بل يوسعه إلى آفاق متعددة.

على هذا النحو، تتراءى فواتح النصوص البورخيسية سردية تراكمية، حيث يشيع فيها السارد أجواء مسافات زمنية و مكانية قطعها النص المســـرود قبـــل أن يتجسد خطابا مكتوبا في شكل قصة. و يحاول السارد في مطلع كل نص تقريبا أن يجـــمع شتـــات الفواصل الزمنية التي استغرقها النص في نسيانه و طيه داخل كتاب آخر (مجلد)، ليحتـــويها في جملة واحدة يستفتتح بها النص كي يبرر كتابته. لكنه يعمد دائما إلى الطعن في شرعية سنده بالتشكـــيك فيه.

أما في قصة "حديقة الطرق المتشعبة" فإن السارد يحدد المسند إليه كاتب القصة الأول، قبـــل إعادة كتابتها و نقلها للقارئ، فقد جاء في الجملة الفاتحة:

" نقرأ في صفحة 22 من كتاب ليـــدل هارت "تاريخ الحرب الأوروبية" أن هجـــوما لثـــلاث عشرة فرقة بريطانية (تدعمها ألف و أربعمائة قطعة مدفعية) ضد خطر سر – مونتوبان كان قـــد خطـــط لشنه في الرابع و العشرين من يولية عام 1916، و لكنه تأجل لصباح التاسع و العشرين. و يسجل القائد ليدل هارت أن الأمطار الغزيرة هي التي تسببت في هذا التأخير (غير المهم على أية حال). و يلقي الإقرار التالي، الذي أملاه و راجعه و وقعه د. يوتسون، أستاذ اللغة الإنجليزية الأسبق بجامعة تسينج تاو، ضوءا هاما على هذه القضية. و تنقص التقرير صفحتاه الأوليان."[2]

تكشف هذه المقدمة أن السارد يحدد سندين لقصته، أولهما يتمثل في تثبيت الوقائع المروية على أساس أنها أحداث تاريخية وقعت فعلا خلال الحرب العالمية الأولى، مثلما جاء في كتاب "تـــاريخ

---

[1] يمكن مراجعة التمييز بين النوع الأدبي المكون و النوع الأدبي المركب في كتاب :
Klaus Koch, The Growth of the Biblical Tradition: The Form Critical Method, Trans S.M. Cupitt (New York, Charles Scribner's Sons, 1969), 21-23.

[2] الألف، ص 73.

الحرب الأوروبية" لــ "ليدل هارت" (1895-1970). أما السند الثاني، فهو عبارة عن إقرار تم إملاؤه و مراجعته و توقيعه من قبل الدكتور يوتسون، و هو أستاذ بجامعة صينية. و بالتالي تعرض الجملة الفاتحة مصدرين للقصة أحدهما كتاب تاريخي شهير لكاتب إنجليزي حقيقي و ليس وهميـــا، و الآخر إقرار جامعي صيني لأستاذ مقتبس اسمه من إحدى الشخصيات المشهورة في "هونغ لو منغ" الرواية الصينية

(Hung Lu Meng)

() التي صدرت في القرن السابع عشر للكاتب الصيني "تساو شان"

(Ts'ao chan) (1715-1763)

() و ترجمت إلى اللغة الإنجليزية عام 1929 بعنوان آخر هو "الغرفة الحمراء".

إن هذا التشريح للبيانات الموجزة التي يقدمها السارد في جملته الفاتحة، يبين أن عملية السند التي يمارسها ليست وهمية، إذ تمتد تارة إلى نص حقيقي، و تتصل تارة أخرى بأستاذ أكاديمي، اقتُبِــس اسمه من كتاب أدبي ليس من نتاج خيال السارد. كما أنه يجمع في سنده بين مصـــدرين أحـــدهمـــــــــا إنجـــــليــــــــزي و الآخر صيني تهيئة و انسجاما مع أحداث قصته التي تجري من خلال لقاء و حوار يجمع بين عمـــــــــيل صيني و مبشر إنجليزي، فكّك طلاســــــــــــم كتـــــــاب حاكـــــــــم قـــــــــــــديم من الجنس الأصـــــــــفر. لكن رغـــــــــم هـــــذه الإحالات التي لا تنبثق كلية من العدم، يعود السارد إلى التشكيك في سنده عندما يختـــم الجمــــلة الفاتحة للقصة بقوله إن التقرير الذي كتبه الأستاذ الجامعي حول الحادثة التاريخية المروية ينتقص لصفحتين.

إن النقصان في صفحات المخطوطات التي اشتُقت منها قصص بورخيس، ليست علامة تشوه في النص المصدر بل علامة تحفيز للقارئ، ليسدد دين الكلمات المحذوفة أو المفقودة، و قد يكون هذا النقصان أيضا الهامش الأبيض الذي يتيحه السارد لنفسه ليتصرف في الحكي، و يتدخل في تفاصيله ليوقع انزياحا عن المصدر الذي يدّعيه. يقول "خورخي لويس" في قصته (تلون أوكبـــار أوربيـــس ترتيوس) "إن الكتاب الذي لا يتضمن نقيضه يعتبركتابا ناقصا"[1] و قد يكون القاص يتعمد الإشارة إلى النقصان في صفحات المخطوط مدعيا على لسان سارده أنه ناقل "مخلص" و

[1] « Un livre qui ne contient pas son contre- livre est considéré comme incomplet » Fictions, p24.

مترجم حرفيا عنه، ليخفي تحريفاته و هدمه للنص المصدر، كنوع من الكتابة المضادة ليخلص نصه من كل نقيصة. "إن النقص – و يا للمفارقة– هو ضمان البقاء."[1] على حد تعبير "تزفتان تودوروف".

و الجدير بالذكر، أن الجملة الاستهلالية في بعض نصوص بورخيس التي تبتدئ بالسند المؤسس لهوية النص المسرود و لمصدريته، تنفصل في أسلوبها و نوعيتها الخبرية المحضة عن باقي النص لكونها لا ترتبط بأحداثه، و إنما بالحديث عن كتب أو عناوين أخرى ذات علاقة بالقصة المرجأة. و يدعم الكاتب هذا الانفصال، على الصفحة الأولى للقصة، ببدء النص المنقول أو المترجـــم بمزدوجتـــين. و بين هاتين المزدوجتين و النقطة التي تُنهي الجملة الفاتحة، تقف فجوة و مسافة تعزل المقدمـــة عن الكلام الذي يليها. ذلك أن النقطة التي تقفل الجملة الأولى ليست "باردة" أو "معبرة" بتعبير "جاك دريون"، و إنما هي مثيرة للسؤال عن الفضاء الأبيض الذي دفع كتل الكلمات المتراصة و المتتالية إلى سطر آخر خلف مزدوجيتين.

تجسد هذه القطيعة بين النصين (نص الاستهلال و النص المبتدئ بالمزدوجتين) انتقالا في طبيعة السرد من مستوى خبري نقدي إلى مستوى أدبي تخييلي. و هذا الجـــمع بين المستـــويين في نـــص يضمهما تراتبيا و لا يصهرهما، قد يكون هو سبب وصف بعض النقاد لكتـــــــــابة بورخــــــــيس بــــ "المقـــــــــالة القصـــصيـــــــــة"، و هو لون استحدثه الكاتب الذي تمرد على المعايير الكلاسيكيـــــة للقصـــــــــة، مبطـــــــنا فيهـــــــــا نصـــــــــــه الخيـــــــــالي و أحكامه الجمالية و ذوقه في الكتابة.

و يعد دمج نوعين في نوع أدبي واحد يتملص من كل تصنيف، تحريرا للكتابة من قيود تحديدات الأجناس، و هو ما عبّر عنه جاك دريدا "إن عـــلامة الانتســـاب ليست انتسابا.. إنه انتساب دون انتساب..".[2] و في هذا السياق، يتأكد لاجـــدوى التصنيف النوعي باعتبار " أن أي نظام لتصنيف الأنواع لا يمكن الدفاع عنه..."يمكن للمرء أن يحدد عملا فنيا من أي نوع هو، لكن ماذا عن عمل فني متطرف إذا كان لا يحمل علامة النوع؟ ماذا إذا لم تكن له علامة تشير إليه، أو تجعـــل مـــن الممكن تحديده بأية طريقة؟" "[3]

---

[1] تودوروف، تزفتان، الأنواع الأدبية، نقلا عن: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع، تأليف مجموعة من المؤلفين، ترجمة خيري دومة، دار الشرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 54.
[2] كوهين، رالف، التاريخ و النوع، نقلا عن المرجع السابق، ص 27.
[3] المرجع السابق، ص 26.

من خلال التركيبات المتراكمة في النص القصصي البورخيسي، يتبين أن الكاتب يؤلف بين أكثر من نوع في قصصه، كنقده لكتابات أخرى، و لكتابته أحيانا التي ينسبها إلى غيره، و كروايـــته عبر أسانيد مختلفة لمصادر حكيه المقتَبَس، ثم نفي الجملة الفاتحـــة و كل ما تتضمنه من روايـــات نقلت النص المحكي في الجملة المقفلة التي تختمه، ليكتب سندا آخر مضادا للأول. و يوحـــــــــــــي هذا التداخـــــــــــــل في الأنـــــــــــواع أن النص البورخيسي يتراح عن الجنس القصصي المألوف في كونه يحمل داخله أكثر من سمة نوعية، و هو ما يعيق تصنيفه كمقالة أو كنص يترجم مخطوطا، أو كإعادة كتابة لعمل أدبي مجهول، أو كراوٍ لنص عبر سند، أو كمحكي لمحكي آخر مكتوب سلفا.

إن تكرار القاص لهذا اللون من الكتابة – الكتابة بشكل عام في توحيدها لأجناس أخرى، و خلقه لنوع الجملة الفاتحة بوجه خاص- التي ترتسم كاقتباس و ترجمة و ليس كإبداع، يجلي بوضوح فلسفته و رؤياه الأدبيتين المنبثقتين من فكرة التنـــوع "في مقابـــل التحـــدد، المشـــاع في مقـــابل الشخصي... و هذا هو التوليف الذي يكمن في قلب كل "الأدب"..."[1] و لا تؤطر هذه الفلســـــــــــــــــفة عمــــــــــــــــــــلية إنتاجـــــــــــــــــــــــــه للنص كتشكيل و كبناء، بل تؤطر أيضا مخياله الأدبي و موضوعاته القصصية، لذلك نجده يقول على لسان سارده في قصة "تلون أوكبار أوربيس ترتيوس" إنه "في التقاليد الأدبية، تكون فكرة الموضـــــــــــــــــــــــــوع الوحيد مهيمنة. و نادرا ما تكون الكتب موقعة."[2]

و تشير فكرة اللاتوقيع في الكتب إلى وصفها كمشاع، كإرث عام، فالنصوص الأدبية في منظوره لا تنتمي إلى أفراد بل إلى مجموع، إلى ذاكرة ذات هوية جماعية تنتج موضوعا واحدا، في إشارة إلى الأدب المبكر الذي توالدت عنه عبر الزمن نسخ و أشكال مختلفة. من هنا يبتدئ القـــــــــاص بالنفــــــــــاذ في البعـــــــــــــــد الزمني للنص، و في استقراء وجوده عموديا في مخطوطات منسية أو مهملة، من خلال فاتحة تقدم رواية عن تواجده في مكان ما، بين دفتي كتاب ما.

---

[1] المرجع السابق، ص 33.

[2] « Dans les habitudes littéraires, l'idée d'un sujet unique est également toute-puissante. Il est rare que les livres soient signés. » Fictions, p 24.

غير أنه من نص السند إلى نص القصة المروية ينتظم شكل مفكك للحكاية المؤلفة من ثلاثة أجزاء مركبة يفصلها صدع سردي، يكشف عن وجود ساردين، أحدهما يروي عن العنعنة خـــبر النص المجهول الذي عثرت عليها الأيدي، و يتخذ موقعا له في بداية النص و خاتمته. أما الثاني فينبثق صوته من داخل القصة لينقل مباشرة أحداثها مستأثرا بسيادة أكبر، مقارنة بالسارد الأول. و ترميمـــا لهذا الصدع، يحاول الكاتب أن ينشئ حلقة وصل بين الأجزاء المقتطعة المفصولة باستئناف صوت السارد الأول، في الجملة المستغلقة للنص التي تتواصل مع الجملة الفاتحة رغم مسافات الصفحات، و مسافة المقول.

ففي قصة "الخالد" يختتم السارد الحكي باستطراد يبتدئ بعنوان فرعي، هو "ملحـــوظة بتاريخ 1950"، شارحا ردود أفعال النقاد إثر نشر المخطوط الذي اشتق منه النص القصـــصي، إذ رأى أحدهم أن المخطوط هو عبارة عن انتحالات إغريقية و لاتينية، و اقتباسات من مؤلفـــات تســـعة كُتّاب، بمن فيهم تاجر العاديات "جوزيف كارتافيلوس"، لتنسف بذلك إمكانية اقتباسه من "إلياذة بوب"، أو من أي مصدر آخر، بعدما تراكمت احتمالات الاشتقاق. و بعد تعداد سلسلة المصادر،

و وسط هذا التردد و التأرجح بين احتمالات شتى، يقطع السارد الظنون مبديا رأيه بقوله "أرى أن هذه النتيجة غير مقبولة"، باعتبار أن الأدب كله هو تراكـــم لامتناهي من الكلمات، معدما بذلك فرضية الاقتباس، و مبطلا صحة السند، طالما أن الأدب هو إرث متحول من جيل إلى آخر.

أما في قصة "الاقتراب من المعتصم"، فإن السارد يختار التواجد داخل النص و خـــارجه في آن واحد؛ فهو يعرض في الجملة الفاتحة سند النص المحكي، محاولا توثيقه عبر روايات متعـــددة أولـــها المصدر الرئيسي، المتمثل في كتاب "مير بهادور علي" الهندي، ثم تتلوه روايات أخرى عن قصـــائد إسلامية رمزية، و عن روايات بوليسية لجون هـــ واطسون، و عن ويلكي كولنز و فـــريد الديـــن العطار الفارسي، فضلا عن رواية مغلوطة تنسب عرضا للكاتب و الناقد الإنجلـــيزي تشســـترتون. و بعد إنهاء سرد النص و اختصار تفاصيله، يختتم السارد بسند آخر، يتألف من مصـــادر أخـــرى محتملة، مثل "منطق الطير" للعطار و قصة "على سور المدينة" لكبلينغ و قصيدة "ملكة عبقر" الرمزية الناقصة لسبنسر. منهيا برأيه الخاص الذي يرجح مصدرا آخر وهو "إسحاق لوريا" عالم القبالاه في القدس.

إن استطراد السند في الجملة المختتمة للنص المتعالقة مع الجملة الفاتحة، يوحي بأن القاص يرسم حكيا دائريا، تستوي فيه البداية و النهاية. و كأن الدائرة لم تعد شكلا يــؤثث عالمـــه التخييـــلي فحسب، بل صارت أيضا سمة بنائه القصصي. إنه قص أشبه بحكايات "ألف ليلة و ليلة" " فلنعتبر أن الحكاية التي تبدأ منها قصة شهرزاد نفسها هي مركز الدائرة، و هي منطلق الخط المستمر، اللانهائي، الذي يحيط و يتخلل أيضا ما تحويه الليالي من حكايات."[1] كذلك يصنع سارد بورخيس الذي يحيك سردا ملتفا، لا تكسر دائرته القصة المروية كخط مستقيم، ذلك أن خطية القصة يستوعبها الحكي الدائري الكلي، الذي تبتدئه الجملة الفاتحة و تغلقه الجملة الخاتمة في نفس النقطة بعد دورة كاملة من الأحداث المروية.

و عن سند يبدو عنقوديا متولدا من أكثر من مصدر، يبتدئ السارد قصة "حكـــاية المحـــارب و الأسيرة" بروايات متداخلة عن سند مركب، جاء كالتالي:

"في صفحة 278 من كتاب الشعر (باري، 1942)، لخّص كروتشي نصا لاتينيا للمـــؤرخ بـــول دياكري، يروي مصير و لدروكتولفت". إن الجملة الفاتحة لا تعبر إلى شخصـــية المحـــارب الذي تـــرك ذويه ليموت من أجل المدينة التي هاجمها من قبل، إلا عبر أسانيد متوالية و هي: كتاب الشعر لباري ـــ ملخص كروتشي ـــ المؤرخ بول دياكري ـــوصولا إلى دروكتولفت. و بعد تلخيـــص قصـــة هذا المحـــارب، يحول السارد هذه السلسلة من الأسانيد ليتخذها بدورها سندا لقصة أخرى، باعتبـــــــارها أحـــــــــــيت في ذاكـــــــــــرته حكاية قديمة روتها له جدته الانجليزية التي تركت بلدها لتعيش في قارة بعيدة عن وطنها. و سدّا للفجوة القائمة بين القصتين، يغلق السارد نصه بجـــــــــملة توحـــــــــــد بين النصـــــــين المنفصـــــــلين في الزمـــــــان و المكـــــــــــان و الشخصيات، قائلا: " ألف و ثلاثمائة سنة و البحر يفصـــل مصـــير الأسيـــــــــــــرة عن مصـــــــير دروكتولفت. اليوم كلاهما بعيدا عن المتناول. إن صورة البربري التي ترتبط بقضية رفان، و صورة الأوروبية التي اختارت القفار يمكن أن تظهرا "[2]

[1] الغيطاني، جمال، منتهى الطلب إلى تراث العرب دراسات في التراث، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 123.

[2] « Mille trois cents ans et la mer séparent le destin de la captive et celui de Droctulft .Aujourd'hui, l'un et l'autre sont également horsde portée. La figure du barbare qui embrasse la cause de Ravenne, la figure de l'Européenne qui choisit le désert peuvent paraitre antagonique. .. Les histoires que j'ai racontées sont peut-etre une seule histoire. L'avers et le revers de cette médaille sont, pour Dieu, identiques. » L'Aleph, p 68-69.

إن هذا النوع من فواتح النص الذي يعرض أسانيد متداخلة، و رواية عنقودية، نلمسه كثيرا في القصص العربية و الصوفية المروية عن أكثر من مصدر. ففي قصة عن سفيان الثوري كتبها "فريد الدين العطار" يتداخل الإسناد من راوي إلى آخر في الجملة الفاتحة للقصة التي استهلت بما يلي:

" عندما كان سفيان الثوري شابا، احدودب ظهره و صار مثل القوس، فقال له شخص: يا إمام الآخرة، لماذا احدودب ظهرك في شبابك؟ إنك ما زلت شابا، على هذا الحدب، و تحدب ظهرك على هذا النحو...ماذا حدث؟ اشرح لنا الأمر...فقال سفيان: كان لنا أستـــاذ، دائب السعـــي و العمل في الطريق...".[1]

يفضي هذا اللون العنقودي للحكاية إلى خلق تركيب معقد في بناء قصصي، يبتدئ فيه الحكـــي بقصة توطئة لأخرى، مما ينتج حكيا متراكما ذا طبقات. ففي قصة "فريد الدين العطار" يتدحـــرج سؤال شخص ليسافر في الزمن من المستفهَم سفيان الثوري إلى أستاذه. و من ثمة ترد الإجـــابة من المعلم القديم، عبر وساطة تلميذه الثوري، و هو سند نجد نموذجه كثيرا في سند الأحاديث النبوية التي تتسلسل فيها المصادر وصولا إلى قول الرسول محمد عليه الصلاة و السلام. أما في قصة بورخيـــس المذكورة، فإن الجملة الفاتحة تطيل في السند إذ لا نصل إلى موضوع القصة إلا عبر تجاوز ثـــلاثـــة كتب، أحدها في الشعر و الثاني في التاريخ، أما الثالث في الفلسفة لكروتشـــي فيتـــوسطهما محايثا في الاستشهاد بكتاب الشعر لباري.

و يتبين مما تقدم، أن استراتيجية كتابة النص القصصي تقوم عند الكاتب على وصل ما انفصل سرديا، حيث يبتدئ النص بجملة من المصادر الممكنة التي اشتقت منها القصة، و يقفل بجملة أخرى تتضمن مصادر أخرى، الأمر الذي يشتت تركيز القارئ و توقعاته أمام تضعيف كل فرصة لتحديد موقع النص، وذلك جراء إسناده إلى شبكة من المؤلفات تطمسه أكثر مما توضحه. يقول نيتشه "لا نكتب فقط لكي نُفهم، بل أيضا حتى لا نُفهم. لا يبخس كتاب لأن شخصا ما وجده غامضا: ربما كان هذا الغموض يدخل في نوايا المؤلف...كل القواعد المتميزة للأسلوب تولد من هنا: لقد صنعت لتمنع، لتحفظ المسافة، لتحظر "الوصول" إلى المؤلف، لتمنع البعض من الفهم..."[2] و يبدو أن بورخيس ينشد الغاية نفسها من خلال محاصرة قارئه بعناوين عديدة تعيقه و تمنعه من الوصول إلى النص المصدر، بدل ما ترشده إليه.

---

[1] مدخل إلى الأدب الصوفي الفارسي، مع دراسة و ترجمة للمنظومة الصوفية إلهي نامة، ص 161.

[2] العلم الجذل، ترجمة الدكتورة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص 242.

يقول بارت "إن الكتابة هي هدم لكل صوت، و لكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، و هذا المركب، و هذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد و البياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب."[1] أي إن الكتابة لا تصدر من العدم، و لذلك فكل كتابة هي في الأصل إعادة كتابة، غير أن بورخيس المؤمن بعقيدة "لاصفاء الإبداع" بحكم صدوره عن الآخر، يؤثر في أغلب الأحيان أن يبتدئ نصوصه باعتراف علني، بأن قصه مستعار من نصوص أخرى، غير أنه ينسف دائما الأصوات و الأسماء التي يرجحها، إيمانا منه بأن المؤلفين فقدوا سطوة الإهتمام أمام سطوة اللغة المنتجة، شأنه شأن الشاعر الفرنسي "مالارميه" الذي "تنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتبر، إلى هذا الوقت، مالكا لها."[2] و هو ما عبّر عنه بورخيس قصصيا حين قال على لسان سارده في قصة الخالد "في النهاية.. تبقى فقط الكلمات".

- تراكم الشواهد داخل النص:

يرى "جيرار جينيت" أن الشعرية "ليست منطقية و حسب، و لكنها طرائق للخطاب، فالمقصود بالمجال ليس فقط مجموعة صغيرة من الكلمات، و لكن بنية النص في مجمله، فهو لم يبحث في الصور عن صورها الشعرية فقط و لكن كيفية تشكل الحكي فيها..".[3] و من خلال مقاربة قصص بورخيس نجد أن تشكل الحكي يتجاوز حدود الكلمات و الصور باصطلاح جينيت، إلى تراكم شواهد عن شخصيات و أعلام و حقب زمنية متنوعة، انتشلها القاص من ذاكرة الفكر و التاريخ الإنسانيين ليدمجها كعناصر فاعلة أو متفاعلة مع سرده القصصي. و يعد هذا النوع من الشواهد الذي يضفي طابع الموسوعية على النص دليل تقاطع تناصي آخر مع نمط بناء بعض نصوص شيوخ التصوف المسلمين، التي تترع هي الأخرى إلى الاستشهاد بأعلام كثيرة في شتى التخصصات، كما تتحرك فيها الأحداث في جغرافيا لا محدودة، و أقاليم مختلفة عبر حقب زمنية متنوعة. إن الأمر ليبدو أشبه بعرض ببليوغرافي لنص إبداعي.

هذا اللون من الكتابة انتشر منذ قرون في مؤلفات تراثية، لا سيما في الكتابات الصوفية ذات القص الشعري، عن شخصيات مختلفة حقيقية و مبتكرة لتدعيم متن الموعظة أو الحكمة الصوفية، مثلما نجده في كتب "فريد الدين العطار" و "جلال الدين الرومي" و السنائي، و غيرهم.

[1] نقد و حقيقة، ص 15.
[2] المرجع السابق، ص 17.
[3] عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 25.

و في هذا السياق، فقد أحصى الأستاذ "فروزانفر" ألف و ثمانمائة و سبع و تسعين قصة في مؤلفات العطـــار، و هو عدد هائل، و لربما نادر في كل آثار شعراء الفرس الصوفية. "و ربما لهذا السبب أيضا قيل عن العطار إنه خُلق من أجل نظم الحكايات."[1]

و يتيح هذا الزخم القصصي في نصوص العطار "سياحة" أدبية لقـــارئه في مختـــلف الأقـــاليم و الأزمنة،

إذ يروي حكايات و أساطير عن أمم متنوعة اتصـــل بها المسلمون كالفـــــــــــرس و الهنـــــــــــــود و غيرهـــــــــم. كـــــما يروي سير الأنبياء، كسيرة النبي "محمد صلى الله عليه و سلم"، وقصصـــا أخـــــــــــــرى مختلـــــــــــــفة عن العـــــــــــــرب و الخلفاء و الأحبار و الرهبان، إلى جانب عرض حكايات غريبة من التـــراث الشعبي، و معجـــــــــــــــــــــــــزات مستمدة من القرآن الكريم، و بطولات تاريخية للفاتحين المسلمين، و لغـــير المسلمين، و غيرها.

لا يقدم العطار و لا "جلال الدين الرومي" إذن، شكـــلا واحدا لنصه، بل يعرض سلسلة تركيبية طويلة لنصوص متداخـــلة، و مختلفة في خطها الزمني و الحدثي و المكاني أيضا. لكنهما يحاولان أن يسدا هوة الانفصال بين القصص المختلفة من خلال صهرها في هوية نصية واحدة، تتمثل في القص ذي البعد الصوفي . لذلك تشكل كل حكاية في منظومة العطار مثلا وحدة موضوعية مستقلة بذاتها فيما يخـــص الحدث و الشخصيات و الزمن، لكنها مع ذلك ترتبط ببعضها عبر توليفة تيماتيكيـــة مشتركة. إن هذه الشراهة في الحكي، بتعبير "غابريال غارسيا ماركيث" تعيد إلى الأذهـــان سحـــر القص المتوالي في نص "ألف ليلة و ليلة"، حيث تتعاقب الليالي كخط حكائي لا ينقطع، إذ لا تنتهي القصة إلا لتعلن عن ميلاد أخرى.

ففي منظومة "إلهي نامه" مثلا، يورد العطار مائتين و ست و سبعين حكاية على لســـان الأب، إذ يستشهد بعدة أنبياء مثل سيدنا آدم و إبراهيم و إسماعيل و يعقوب و يوسف و شـــــــــــــعيب و مــــــــــــوســـــــــى و سليمان و أيوب و يونس و يحـــي و عيسى، عليهم السلام. كما يـــــــــــــــورد حكـــــــــــايات عن شخصيـــــــــات تاريخية و أسطورية يستمدها من تاريخ إيران القديم، مثل "حكاية بيزن، وكأس

[1] مدخل إلى الأدب الفارسي مع دراسة و ترجمة للمنظومة الصوفية إلهي نامة "الكتاب الإلهي" لفريد الدين العطار، ص 38.

جمشيد، و أكـــوان ديوب و رستم وسهراب، و العلم الكابياني، و سياوس، و رستم اسفنديار، و افراسياب واردشير، و أنو شيران، و بزرجهمر"[1].

إلى جانب الاستشهاد أيضا بشخصيات تاريخية مثل "الاسكندر المقـــــــــــــــــــــــــــدوني" و" ذي القـــــــــــــــــرنين"

و "الملك النمرود" و "هارون الرشيد"، و ابنه "المأمون" وزوجته "زبيدة"، و "الملك شاه"، و "سنجر"، و" محمود الغزنوي"، إضافة إلى خمس و ثلاثين شخصية من رجال الصوفية، و في صدارتهم "الحسن البصري" و"أبو يزيد البسطامي" و "الحلاج" و "الشبلي" و"عباسة الطوسية" و "ركن الدين اكـــــــــــــــــاف" و كذا شعراء و فلاسفة عرب و عجم مثل "افلاطون" و"أرسطو" و"مهستي" و "فخـــر الديـــن الجرجاني" و "رابعة بنت كعب" و "الغزالي" و "مجنون ليلى" و غيرهم.

إن هذا العرض الفسيفسائي لشخـــوص القصص لـــوّن متن المنظومة بمصـــادر مختلفة (دينية و تاريخية و قرآنية و فلسفية و تراثية)، و فكّك شكل الخطاب إلى أشكال خطابيــــــــــــــــــة متنوعـــــــــــــــــة، يتداخــــــــل فـــــــيها الاستشهاد بالاقتباس، و الحوار بالمناظرة، و العشق الغزلي بالعشق الإلهي الروحــــــــــــــــــــــــي، و يتقـــــــــــــــاطـــع فيها الخيالي بالواقعي، و المتخيل بالأسطوري، و يتنوع فيها الأبطال بين شخـــصيات حقيـــقيـــة وأخرى وهمية، و بين مختلف أنواع الحيوانات و النبات. و صِنو هذا النموذج، يبني بورخيس شكل خطابه الأدبي من تراكم إحـــالات لكتب و عناوين حقيقية و وهمية. و أحيانا يجمع بين شخصيات أدبيــــــــــــــــــــــــة أو تاريخيــــــــــــــــــــــة و أخرى متخيلة في نسيج نصي واحد، مما يُفقد القارئ التوازن في التمييز بينها.كمـــــــــــــــا يرســـــــــــــم خريطـــــــــــة أحداث لقصصه تتداخل فيها حدود التقطيع الجغرافي القديم و الحديث للدول. فضـــــــــــــلا

[1] المرجع السابق، ص 139.

عـــــــــــــــــــن عـــــــــــــــــــــرض مصنفات نباتية و لغات قديمة و أخرى مندثرة، و أسماء عملات و مجلدات و قواميـــس و غيرها.

إن الكتابة/و إعادة الكتابة ترهن هنا باستدعاء الموروث الحضاري و الانساني، و تركيـــــــــــــــــــــــــبه داخـــــــــــــــــــل خطاب أدبي متجانس، ليكون حاصل تحصيل هذه العملية إنتاج نص موسوعي متعدد الأبعاد. بمعنى أن هذا التماس بين شكلي الخطابين (بورخيس/ العطار) هو تماس هندســـي في تركـــيب النـــص، و توافق في انتقاء عدّته و أدوات بنائه، المستعطاة من مرجعيات مختلفـــــة دينيـــــــــــــــة و علــميـــــــــــــــــــة و تاريخـــيـــــــــــــــة و أدبيـــــــــــــــــة و غيرها. و من ثمة، يتشظى النص إلى نصوص مختلفة، و تتحول القراءة إلى ســــــــــــــــــفــر داخـــــــــــــــــل فضـــــــــــــاءات نصية متنوعة.

و لئن كان العطار يعرض أسماء الشخصيات المختلفة، و قصصها، كنوع مــــــــــــــن الشـــــــــــــــواهد الإضـــــــــــــافية المدعمـــة لحكايته الرئيسية (وعظ الأب لأبنائه الست في منظومته "إلهي نامه" مثلا) دون تحـــريف دورها الحقيقي في التاريخ، فإن بورخيس يتخذ من أسمائه و شواهده موضوعات أساسية لنصوصه، و بالتالي يغذو الاســـم الذي ينتقيه بطلا قصصيا أو فاعلا في القصة، كما يتحـــول المكان التاريخـــــــــــــــــــــــي إلى مســـــــــــــــــــــرح لأحـــداث قصته.و بالتالي يفقد اسم المكان أو العَلَم خصوصيتـــــــــــــــــه و مرجعـــــــــــــــيته التـــــــــــــاريخـــــــــــــيـــة، ليستـــــــــــــــوعب دلالات جديدة داخل سياق النص الجديد، في إطار التشويه الفني الذي يمارسه الكاتب.

ففي قصة "الخالد" مثلا، يعرض بورخيس قائـــمة تتسع لما يقارب مائة اسم (95 إسما) يحيل إلى شخصيات و أماكن و عناوين كتب، و مصنفات نباتية متنوعة، تتراكم كلهـــــــــــــــــــــــــا في قـــصّ ذي نمـــــــــــــــــــــــط موســـوعي، يحتاج إلى "دليل سياحي" لإرشاد القارئ داخل جغرافيا واسعة، و إلى اطلاع تاريخـــــــــــــــــــــــــــي، و خبرة أدبية، و معرفة بعلم النبات، و الكواكب، لفهم شواهد القاص التي تحيط ببطله. و يبين هذا الجدول قائمة الأسماء المذكورة في قصة "الخالد" على سبيل المثال:

الاسم المذكور في القصة	تـــعـــريفـــه
سليمان	النبي سليمان عليه السلام، ابن سيدنا داوود.
أفلاطون	فيلسوف يوناني (428-347 ق.م) تلميذ سقراط، أشهر كتبه "الجمهورية".
فرانسيس باكون	فيلسوف و رجل قانون إنجليزي (1561-1626)، يعتبر أحد رواد العلم التجريبي الحديث.
لندن	عاصمة بريطانيا.
جوزيف كرتافيلوس	شخصية خيالية مشتق اسمها من أسطورة يهودية، ظهرت لأول مرة في القرن الثالث عشر على يد "روجيه وندوفر".
إزمـــير	مدينة تقع بتركيا.
الأميرة لوسينج	سيدة أرجنتينية، صديقة بورخيس تزوجت من الأمير "فوسينيي لوسينج" و استقرت في باريس، خلدها "سلفادور دالي" في فنه.
أليكسندر بوب	شاعر إنجليزي (1688-1744) يعتبر أحد أبرز الشعراء في تاريخ الأدب الإنجليزي، ترجم إلياذة و الأوديسا و وضع مقارنات بين ترجماتها السابقة.
سالونيكا	ميناء يوناني شمال غرب أثينا. و تطلق أيضا على مستعمرة يهودية أسسها اليهود النازحون من إسبانيا في القرنين 15 و 16.
ماكاو	مستعمرة برتغالية و تعد أول ميناء أوروبي بالشرق الأقصى، أما اليوم فهي جزء من الصين.
زيوس	شخصية ميثولوجية إغريقية، إله السماء و الرعد، و هو أكبر الآلهة الأولمبية (نسبة لجبل أولمبوس).

جزيرة إيوس	جزيرة يونانية ذكرها هوميروس في الإلياذة.
طيبة هيكاتومبيلوس	العاصمة القديمة للبويطية و الموطن الأسطوري للملك أوديب.
دقلديانوس	هو قايوس أوريليوس فاليريوس، أمبراطور روماني (245-313) حكم في الفترة الممتدة من 284 إلى 305.
برنيس	مدينة في جنوب مصر تطل على البحر الأحمر. أسسها فيلادلفوس تخليدا لذكرى أمه في القرن الثالث قبل الميلاد.
البحر الأحمر	يقع بين السواحل الغربية لشبه الجزيرة العربية و إفريقيا تطل عليه عدة دول مثل السعودية و مصـــر و الأدرن و اليمـــن و السودان و غيرها.
الموريتانيون	مملكة قديمة في شمال افريقيا في المنطقة الممتدة اليوم من المغرب إلى وسط الجزائر. و قد صار ملوكها من الرومان بعد انضمام هذه المملكة للامبراطورية الرومانية.
آلهة بلوتو	آلهة أسطورية ترمز للظلمة و الموت.
الإسكندرية	مدينة مصرية حاليا تطل على البحر الأبيض المتوسط، أسسها الإسكندر عام 332 قبل الميلاد.
قيصر روما	كايووس يوليوس قيصر، و كلمة قيصر لقب لأمبراطور.
المريـــخ (مارس)	إله الحرب لدى الرومان.
مصـــر	بلد عربي يقع بشمال شرق إفريقيا، عاصمته القاهرة.
نهر الجـــانـــج	النهر المقدس للهندوس يجري من شمال الهند و يصب في خليج البنغال.
نهر الباكتولو	نهر يجري بليديا، تركيا اليوم، و هو مشهور بوجود الذهب في رمله.
رومـــــا	عاصمة إيطاليا حاليا، و الأمبراطورية الرومانية قديما.
فلافيوس	أمبراطور الروم، وكان قنصلا بافريقيا.
جيتوليا	بلد في شمال افريقيا يمتد من جبال الأطلس إلى الساحل

	الأطلسي، وقد انضم سكان جيتوليا ليوغرطة ملك نوميديا في مقاومة روما.
أرســـينو	فيوم مصر، غرب النيل و هي مدينة أسست على أنقاض آثار الرومان.
سكان الكهوف التروجلوديت	اسم شمال افريقيا.
السهل الفردوسي Plaine Elysée	حسب الأسطورة اليونانية هو مسار الأبطال في طريقهم إلى الآلهة التي تمنحهم الخلود.
بلاد الجرامانت	ليبيا حاليا.
بلاد الأوجيا	وصفهم "هوميروس"
التــــار (الأصح الترتار)	تارتاروس أحد الشخصيات الميثولوجية اليونانية و هو زوج جايا و والد تايفوس و العمالقة، و في الإلياذة يمثل السجن تحت الأرض يسكنه من تمردوا على زيوس.
جبل محيط الأقيانوس	قيل أنه جبل يقع بآخر أطراف الأرض، لكن تبين أنه جبل الأطلس في شمال غرب افريقيا، ذكره هوميروس في الإلياذة.
نبات الفربيون	عائلة نباتات اسمها مشتق من أوفوربوس و هو اسم طبيب الملك جوبا الثاني، ملك موريتانيا.
الساتيريات	مخلوق في الأساطير اليونانية، و يمثل إلها إغريقيا يصاحب ديونيسوس الإله.
كريت	أكبر الجزر اليونانية، و خامس أكبر جزيرة في البحر الأبيض المتوسط، نشأت فيها الحضارة المينوية نسبة إلى الملك الأسطوري مينوس.
الخليج العربي	هو الخليج الذي تتنازعه تسميتان الخليج العربي و الخليج الفارسي.
الكهوف الإثيوبية	عرفت إثيوبيا قديما باسم الحبشة، تقع على الهضاب في القرن الإفريقي. و تشهد كهوفها على أنها تجسد حضارة عريقة جدا تعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد.

طرواديون (من طروادة)	سكان طروادة المدينة المتخيلة في ملحمة الأوديسا.
زاليـــا	مدينة تقع في أسفل قمة جبل "إيدا"، و هو جبل موجود باليونان ارتبط في الميثولوجيا الإغريقية بوجود الكهف المقدس به، الذي ولد فيه "زيوس".
كلمات يونانية "طرواديو زاليا الأثرياء الذين يشربون ماء أزوبوس الأسود..."	جملة مقتبسة من إلياذة هوميروس.
أزوبوس	يرد هذا الاسم مكتوبا أحيانا على شكل "إيسوب" (620-564 ق.م) اشتهر بكتابة الحكايات التي تنسب إليه باسم "خرافات ايسوب". كان عبدا و استعاد حريته و عاش في بلاط الملوك.
ماركو فلامينيو روفو	اسم لاتيني متخيل يتركب من معنيين "فلام" أي الشعلة و "رد" في كلمة "روفو" أي الحمراء.
أراجـــوس	اسم الكلب المخلص لأوليس في الأوديسا، و الذي عرف سيده إثر عودته إلى بلده بعد مغامرات طويلة.
الأوديســـا	ملحمة شعرية لهوميروس تصف مغامرات أوليس ملك "إيبتاكا" ثم عودته إلى طروادة.
أبو الهول	أشهر تمثال في العالم يقع بأرض مصر، له جسد أسد، أما رأسه فيمثل وجه الملك خفرع الذي عاش في القرن 26 ق. م، كما يعتقد أنه صورة لإله أتوم، أكبر ألهة مصر و هو الشمس وقت الغروب.
تساليا	منطقة شمال اليونان غير مسكونة، يقع بها واد الزمن، و انضمت إلى الأمبراطورية الرومانية لاحقا.
كهنة سبيلي	في الأساطير اليونانية هم راقصون ذوو خوذة يحتفلون بعبادة آلهة سبيلي بالرقص و ضرب الدف، و كان ذلك واحدا من الأنشطة التعليمية في الفكر اليوناني.

أوليـــس	هو البطل الأسطوري و الشخصية الرئيسية في ملحمة الأوديسا، وهو أيضا عنوان رواية لجيمس جويس نشرت عام 1922.
هوميروس	شاعر يوناني عاش ما بين القرنين التاسع و الثامن قبل الميلاد، مؤلف الإلياذة و الأوديسا.
إليون	هي مدينة طروادة و سميت بهذا الاسم بعد مغادرة أوليس، مؤسسها الأسطوري.
حرب الضفادع و الجرذان	هي ملحمة كوميدية تنسب إلى هوميروس، على أساس أنها محاكاة ساخرة للإلياذة. و هي قصيدة مؤلفة من مجموعة من التراتيل القصيرة، يرجح كتابتها في القرن 5 ق.م.
هندوستان	بلد الهندوس، و يشتهر بنهره المقدس.
ملحمة السيد	ملحمة شعرية إسبانية شهيرة وقديمة يجهل مؤلفها.
فرجيل	هو الشاعر الوطني الشهير لروما القديمة عاش ما بين 70 و 19 قبل الميلاد.
هيراكليتوس أو هيرقلطيس	(540-480 ق.م)، فيلسوف يوناني، قال بأن النار هي الجوهر الأول.
كورنيليوس أجريبا	كاتب ألماني (1486-1535)وضع كتبا باللغة اللاتينية، و هو كيميائي و فيزيائي و عسكري و رجل لاهوت، و وضع مؤلفات في السحر و القابالاه.
طنجـــة	مدينة مغربية تطل على البحر الأبيض المتوسط و من جبل طارق.
جسر ستامفورد	يقع ببريطانيا و تحمل معركة شهيرة اسمه.
هارولد	هارولد (جودوينسون) آخر ملوك الأنجلوساكسون بإنجلترا (1022- 1066)، هزمه و قتله وليام الغازي في معركة "هاستينغر" عام 1066 سنة توليه الحكم.
هارالد هردرادا	هو هارالد الثالث سيغوردسون (1015_ 1066 ملك

	النرويج كان يوصف بالرجل الخطير و آخر الفيكينغ، قتل في معركة جسر ستامفورد في يوركشاير في حربه ضد "هارولد جودوينسون".
"فيرجيل الإنجيلي"	هو مؤلَّف وضعه "ألكسندر روس" يقع في ثمانية مجلدات تستعرض حياة المسيح في كلمات فرجيل ابتداء من ولادته إلى حياته و نبوته و معجزاته.
حـــي بولاق	إحدى ضواحي مدينة القاهرة بمصر.
القرن السابع الهجري	نسبة لهجرة النبي محمد عليه الصلاة و السلام من مكة إلى المدينة للمسلمين، و يقابل القرن السابع الهجري القرن 14 ميلادي في التقويم الغربي.
سندباد	شخصية قصصية في "ألف ليلة و ليلة" عرفت بالمغامرة.
مدينة البرونز	مدينة ورد اسمها في كتاب "ألف ليلة و ليلة".
سمرقند	أقدم مدينة بوسط آسيا، يعود تاريخها إلى 4 آلاف و 3 آلاف سنة قبل الميلاد. احتلها العرب و الفرس.
بيكانـــير	اسم مدينة قديمة بالهند تأسست عام 488.
بوهيمـــيا	إمارة في تشيكسلوفاكيا سابقا، اليوم تسمى براغ، عاصمة التشيك.
كولوتزفار	عاصمة ترانسلفانيا سابقا، و كان هذا الاسم المجري يطلق على معمرة رومانية.
ليـــبزج	مدينة ألمانية، و تعد مركزا ثقافيا هاما بجنوب غرب برلين.
أبردين	مدينة جنوب اسكتلندا.
جانباثيسستا	فيلسوف و مؤرخ و رجل بلاغة إيطالي (1668_ 1744) كان أستاذا بجامعة نابلز.
باتنا	مدينة شمال شرق الهند، تأسست عام 490 قبل الميلاد. و هي كذلك اسم الباخرة في رواية "كونراد" (اللاورد جيم).
بومباي	ثاني مدينة بالهند، و قد اشتق اسمها من البرتغالية.

إريـــتيريا	بلد إفريقي عاصمته أسمرة، و قد اشتق اسم هذا البلد من اليونانية و تعني الكلمة البحر الأحمر.
بروميثيوس	بطل إغريقي في الميثولوجية اليونانية، قدم خدمات جليلة للآلهة فأكرمته بمنحه حكم الأرض لكنه علم البشر العديد من الأشياء المحظورة من قبل آلهة أولمب، كسرقة النار مما عرضه لعقاب الإله زيوس.
عنوان "معطف ذو ألوان عدة"	هو عنوان لنص خيالي لشخصية "كوردوفيرو" الخيالية، و يعني العنوان "الكم الطويل للمعطف الذي منحه يعقوب ليوسف ابنه المفضل. و يقال إن هذا العمل هو مركب من أجزاء مأخوذة من أعمال أخرى.
د.ناحوم كوردوفيرود	شخصية خيالية ذات أفكار إنجيلية. و كلمة ناحوم تعني الرخاء باليهودية و هي اسم لأحد الأنبياء الاثني عشر في العهد القديم.
مانشستر	مدينة تجارية في شمال انجلترا في القرن التاسع عشر.
بـــن جونسون	كاتب انجليزي (1572-1637) معاصر لشكسبير.
ارنستو ساباتو	كاتب أرجنتيني (1911-2011)، من أشهر مؤلفاته "النفق".
أخيل	شخصية قوية عرفت بالشجاعة في "الإلياذة"، و ببطولاتها الخارقة.
التاريخ الطبيعي	كتاب وضعه "بلينيوس" و يعد مصدرا لكثير من العلوم، يتضمن معارف كثيرة كالجغرافيا و الأنثربولوجيا و و الطب و علم النبات و الفيزياء و الفنون و غيرها.
سينيكا	سنيكا لوسيوس كاتب روماني ولد في إسبانيا (55-39 ق.م)، وضع مؤلفا شهيرا في البلاغة انتصر فيه للأسلوب الكلاسيكي.
ألكسندر روس	من أصل اسكتلندي (1591ـــ 1654)، كتب باللغتين الّلاتينية

	و الإنجليزية في الشعر و الفلسفة و اللاهوت، من أشهر مؤلفاته "تاريخ العالم".
جورج مور	كاتب إيرلندي (1852ـــ1933)، تخصص في الرواية وكتابة القصص القصيرة.
إليوت	إليوت توماس شترن، شاعر و ناقد ولد بالولايات المتحدة الأمريكية (1888ـــ1965) و عاش بإنجلترا، كتب قصيدة شهيرة بعنوان "الأرض اليباب".
بلينيوس	كاتب روماني (23- 79م) اشتهر بثقافته الموسوعية و بكتاباته في شتى الحقول الفلسفية و الأدبية و العلمية و الفلكية و غيرها. هلك في بركان فيزوف بإيطاليا.
التاريخ الطبيعي	هو مؤلف يتركب من37 مجلدا كتبه بلينيوس، و يعد إلى اليوم مصدرا في مختلف علوم الطبيعة إذ يعتبر عملا متكاملا تضمن تحليلات في علوم الطبيعة و علم الفلك و الأنثروبولوجيا و علم النفس و علم المعادن.
توماس دي كويتري	كاتب إنجليزي (1785ـ 1859). من أشهر كتبه "اعترافات"، ربطته علاقة صداقة مع كوليردج و ووردزوورث
ديكارت	ديكارت رونييه فيلسوف فرنسي (1596ـــ1650) مؤسس مبدأ الشك في الفلسفة، له كتاب "خطاب المنهج".
بيير شانو	(1604-1667) دبلوماسي فرنسي، عمل سفيرا بالسويد، عرف بثقافته و معرفته بالتراث اليهودي و بالقانون و العلم و الفلسفة. كان صديقا لديكارت و كانت بينهما مراسلات.
برنارد شو	كاتب إنجليزي من أصل إيرلندي (1856ـ 1950)، عمل ناقدا سياسيا في الصحف في بداية حياته. من أشهر مؤلفاته "قيصر و كليوباتراه".
"رجوعا إلى ماتيسالا"	هو عمل أدبي لبرنارد شو عبارة عن سلسلة تتألف من خمسة

	أجزاء منها " البدايات" في حديقة عدن، و " إنجيل الإخوة برنابي" و "تراجيديا الرجل الهرم". كتبها "شو" ما بين 1918 و 1920.

(الجدول الثامن)

يتضّح من هذه الجداول، أن الكثير من الشواهد التي يوردها القاص تنحدر من العالم الشـــرقي، فهي إما عربية أو هندية أو تركية. فقد ذكر بورخيس في هذا النص عدة أسماء قديمة لأماكن عربية و إفريقية مثل طيبة عاصمة مصر قديما، و الإسكندرية و طنجة و حي بولاق، و "أرسينو" فيـــوم مصر القديمة،
و الخليج العربي، و الجرامانت (ليبيا) و التروجلوديت أي اسم شعب شمال افريقيـــا، و جيتوليا (جنوب موريتانيا). بالإضافة إلى أسماء لمناطق أخرى شرقية مثل نهر الباكتولـــو و إزمـــير بتركيا، و نهر الجـــــــــــــــــــــــــانج
و بومباي و بيكانير و باتنا بالهند، و سمرقند و هندوستان. كما يذكر الكاتب مواقع أخرى رومانيـــــــــــــــــــــــة و إنجليزية يربطها بأحداث تاريخية قديمة، إلى جانب أسماء مؤلـــفين في الأدب و البلاغة و علم التصنيف النباتي، و غيره.

إن هذا المسرح الفسيفسائي الكبير لأحداث قصة قصيرة، يبدو تحديا لحجمها الذي يجعله القاص يستوعب كمًّا هائلا من المصادر و الروافد المختلفة، فكأنه يكثف من مادته الأدبية ليسدد دين قصر النص و صغره. علما أن "خورخي لويس" يستعطي روافده و شواهده باتقـــان محكـــم، فهي دائما بعيدة في الزمان، و بعيدة في المكان؛ فرغم أنه ينتمي للمثلث الجنوبي من أمريكا إلا أننا لا نجـــــــــــــــــــد في
هـــــــــــــــــــــــــــذه القصة إحالة واحدة إلى قارته أو بلده.

إن هذا التراكم في روافد النص جعل الخطاب الأدبي لبورخيس يبدو في شكله كتحفة "أرابيسك" التي تجتمع فيها مفاصل جزئية لتكوّن شكلها الكلي. بمعنى آخر، إن نص بورخيس يبدو كجســـم بصري تتراص في هيكله مجموعة من الأبنية على نحو ما صنع العطار و جلال الدين و غيرهما، اللذين استشهدا بمئات القصص المختلفة خدمة و تدعيما و تفسيرا للمسالك و الأفكار

الصـــوفية. و إذا كان الشعراء الصوفيون المسلمون، قد سبقوا بورخيس زمنيا في إبداع رسم تشكيلي مركب للنص، فإن الكاتب الأرجنتيني، لم يخالف منهج معلميه الصوفيين، لكنه قلب قواعد هذا الفن حين انتهج طريقة دمج عضوي و معقد لمادته الأدبية المستعارة في وحدة موضوعية نصية.

و لئن كان العطار يتخذ من استشهاداته بالشخصيات الدينية و التاريخية و الأدبية و الصـــوفية منافذ للتهوية عن نصه حتى لا يقع في الخطابية و الوعظ المقنّن أو التنظير لمذهبه في التصوف، و لئن كان يتخذ من القص قناة اتصال مع القارئ حتى لا يضجر أو ينفر، فإن بورخيس على العكـــس، يسدّ منافذ النص باستشهاداته، و يفتح مسالك تاريخية و فكرية و أدبية متعددة و متقاطعة، مما يثقل القصة بأعلام و عناوين تنتمي لحقول شتى، بعضها يرد جزءا من موضوعة النص، فيما يرد الجـــزء الآخر، كتخمينات و احتمالات أو توقعات. و بالتالي يتأرجح موقعها بين تصنيفـــها في داخـــل القصة، أو على هامشها. و يحتار القارئ في دورها الفعلي داخل النص، و في تحديد دورها كعامل رئيسي أصـــــــــــــــــلي، أم باعتبارها مجرد عامل مساعد فرعي.

فعلى سبيل المثال، ترد أسماء الأعلام و الأماكن في قصص "العطار" و "جلال الدين الرومـــي"، سواء في "إلهي نامه" أو "منطق الطير"، أو في "المثنوي"، ترد جزءا أو تأطيرا لقصص متنوعة بعضها عاطفي، و الآخر سياسي أو تربوي أو اجتماعي، أو غيره. و تخضع جميعها لشرح أبعاد و مسائـــل صوفية. ذلك لأن إيضاح "أحوال السلك و المريد في ثوب التمثيل و الحكاية يكون أكثر تأثيرا، هذا بالإضافة إلى أن الموضوعات الصوفية لا تتيسر بالإفصاح و العلانية."[1] و تستوفي هذه القصص كل شروطها، بدءا من الشخصيات إلى حبكة الأحداث و تأزّمها. و انتهاء بالخاتمة، التي قد تكون حلا لمشكلة أو اكتسابا لحكمة أو موعظة.

أما في قصص بورخيس، فإن سلسلة الأعلام و الأماكن و عناوين المؤلفات المختلفة، تملأ حضورا مؤوَّلا داخل النص، لأن انتقاءها دون غيرها لكي تؤثث موقفا سرديا، يعد في حد ذاته موقفـــا من المسرود عنه. هكذا إذن، يكشف القاص عن تراتبية النصوص الأخرى في كتابته القصصية، و موقعه كذات متلقية داخل الثقافات الإنسانية التي لونت أعماله الأدبية. و عليه، فإن الأثر التناصي لا يحيل إلى تفاعل القاص مع نصوص أخرى فحسب، بل يحيل أيضا إلى إشكالية هذا

[1] إلهي نامه، ص 137.

التفاعل المتفاوت ذي الوجهين، تارة فعّال ، و تارة أخرى سطحي، لا يزيد عن عرض اسم فقط كزينة أو ديكور داخل النص.

من هنا، فإن كتابة بورخيس مضللة للقارى، و ليست لها قاعدة، لأن المباغتات واردة جـــدا، كأن يتحول المستشهَد به العابر إلى فاعل هام في القصة. و ينتكس آخر بارز لكي لا يحـــقق دورا كبيرا. مثل شخصية هوميروس في قصة "الخالد"، أو أثر العطار في نصي "الظاهر" و "الاقتراب مـــن المعتصم". فهذه الأسماء زاحمتها أخرى كثيرة ملأت صفحات القصة، لكنـــها مـــع ذلك، بـــرزت

كاستشهادات غير عادية، لما تحمله من دلالات عميقة في النصوص المذكورة. من هنا يمكن القول، إن استشهادات العطار أو الرومي بشخصيات و حوادث هي صنعة أدبية، لشرح التيمة الرئيـــسية، و تدعيمها، و الاستدلال عليها، بعينات من الواقع أو التاريخ أو السيرة. أما لدى بورخيـــس، فإن هذه الاستشهادات كفيلة أحيانا بخلق قصة و كتابتها.

و تجدر الإشارة، إلى أن هذا العرض الثقافي الواسع و المتنوع، هو حاصل تدفق ذاكرة مشبعـــة بمقروءات لا تحصى، أعاد القاص ترهينها و تحويلها و مسخها أحيانا.و قد كان هـــذا التنـــوع في نصوصه سببا في تسمية بورخيس بالكاتب الموسوعي، و أحيانا العالمي، لأنه اخترق حدود ثقافتـــه القارية الجنوبية، لينتج نصوصا، ينتمي شخوصها إلى الصين و الهند و إفريقيا و أوروبا، و ليحـــول فلسفات إنسانية مختلفة إلى خطاب سردي يعلوه الغموض، ذلك أنه يتخذ من الواجهة الأجنبـــية "المستوردة" أدبيا، أو من أجواء بيئة معينة، حيلة تضليلية، لإيهام القارئ بمعنى فيما هو يبني معـــنى آخر مناقضا. مثلما صنع في نص "الإقتراب من المعتصم" الذي وظف فيه شخصية هنديـــــــــــــة، تتحـــــــــــــــــــرك في أجـــــــــــــــــواء هندوسية فارسية، بحثا عن شخصية عربية، و كذا نص "الخالد"، مثلما يوضحه الجـــدول السابق. إن بورخيس يبدو فعلا مسكونا بالتراث العربي الإسلامي، الذي أعـــــــــــــــــــــاد كتـــــــــــــــــابة بعـــض فصـــــــــــــــــــــــوله، مستعرضا ذاكرته العميقة و القديمة في الزمن، بدءا من الشعر الجاهلي، إلى القرآن الكريم الذي أرخ لبلاغة لغوية و فكرية جديدة، إلى الأدب الأموي و العباسي و الأندلسي. و هي رحلة تبدو طويلة و شاقة، لكن القاص يختصرها في قصة قصيرة اختار لها عنوانا "بحث ابن رشد". هذا التراكم لحقب زمنية، بكل إرثها التاريخي و الفكري و الإجتماعي، يتراءى لنا محاكاة لنمط القص

الصـــوفي الفـــارسي، مثلما يتجلى في شعر العطار و الرومي، اللذين مسحا تاريخ أعلام المسلمين شعرا في أبيات تجاوزت الألف، أما بورخيس فجسدها في نص "صغير"، كمحاكاة بالنقيض. و يمكن إيجـــاز موســـوعـــة بورخيس العربية المجسدة في "قصة ابن رشد"، في الجدول التالي:

الاسم المستشهد به في قصة "ابن رشد"	**تعـــريفـــه**
أبو الوليد محمد بن أحمد ابن محمد بن رشد	فيلسوف و طبيب و فيزيائي عربي ولد بالأندلس (1126-1198).
ابن رايست، افنريس، ابن رساد، فيليوس روساديس	أسماء محرفة لابن رشد متداولة في الكتب الغربية.
الغزالي	أبو حامد بن محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الطوسي النيسابوري، فقيه صوفي، عرف باسم حجة الإسلام.
تهافت التهافت	كتاب ألفه ابن رشد ردا على الغزالي. و يتألف من قسمين: الإلهـــيات و الطبيعيات.
تهافت الفلاسفة	كتاب ألفه الغزالي، و كان ردا على استكبار الفلاسفة وادعائهم التوصل بعقولهم إلى الحقيقة في المسائل الغيبية
الوادي الكبير	نهر يجري في منطقة الأندلس باسبانيا، كان يسمى "بيتيس"، و لما فتح

	العرب هذا البلد أطلقوا عليه اسم الوادي الكبير.
قرطبة	تقع على ضفاف الوادي الكبير، عاصمة الدولة الأموية في الأندلس.
بغداد	عاصمة العراق حاليا، و العباسيين من قبل، بناها المنصور في العقد السادس من القرن الثامن الميلادي.
القاهرة	عاصمة مصر اليوم، أسسها قديما المعز لدين الله.
إسبانيا	بلد أوروبي يقع جنوب أوروربا غربا، يطل على البحر المتوسط، احتضن أكبر دولة إسلامية.
أرسطوطاليس	أرسطو (384 ق.م-322ق.م) فيلسوف إغريقي تلميذ أفلاطون. له كتب في البلاغة و السياسة.
السريانية	أصل الكتابة العربية قبل أن تُنقط. تتكون من 22 حرفا، تشترك مع اللغتين العربية و العبرية في جذور بعض الكلمات، انتشرت في شمال الرافدين و بين المعاشر المسيحية في الشرق الأوسط و آسيا الوسطى و جنوب الهند.
الإغريقية	لغة قديمة تتكون من 24 حرفا، منها الإغريقية القديمة التي انتشرت ما بين القرن 11 إلى السادس قبل الميلاد، و منها الكلاسيكية التي انتشرت ما بين القرن الخامس و الرابع قبل الميلاد باليونان.
القرآن	كتاب الله المترل على النبي محمد صلى الله عليه و سلم.
الكتاب الثالث للبلاغة	هو كتاب أرسطو.
الإسلام	دين التوحيد الذي أدى رسالته خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه و سلم.
ألكسندر أفروديسي	ولد بآسيا الوسطى، كان فيلسوفا في القرن الثاني، علم أفكار أرسطو بالإسكندرية أو أثينا.
حنين بن اسحاق	هو أبو زيد بن إسحاق العبادي المعروف بحنين ابن إسحاق (808- 873)، عالم و مترجم و طبيب مسيحي، عينه الخليفة العباسي المأمون مسؤولا عن بيت الحكمة.
أبو بشار متّى	مترجم عربي (870-940) ، ترجم كتاب "فن الشعر" و كتبا كثيرة

	لأرسطو، و عرف عن طريق كتابات "أبي حيان التوحيدي".
مجلدات من كتاب المحكم	عنوانه الكامل " المحكم و المحيط الأعظم" معجم وضعه ابن سيده.
ابن سيده	هو علي بن إسماعيل (1007-1065)، كاتب معاجم أندلسي، له كتاب شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، و كتاب المحكم.
المؤذن	هي وظيفة الرجل في الإسلام، الذي يرفع الآذان للمسلمين في المسجد، إيذانا بحلول الصلاة.
لا إله إلا الله	عبارة التوحيد عند المسلمين.
منارة المسجد	معلم عمراني يميز المساجد.
كتاب العين	أول معجم في الثقافة العربية، و ضعه الخليل.
الخليل	هو أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري، مؤسس علم العروض، و معلم سيبويه، وضع أول معجم في اللغة العربية.
يعقوب المنصور	هو أبو يوسف يعقوب بن يوسف المنصور بالله (1160- 1199) ثالث الخلفاء الموحدين بالمغرب، احتضن ابن رشد و حماه في بلاطه.
طنجة	مدينة مغربية تطل على البحر الأبيض المتوسط.
المغرب	مملكة عربية تطل على البحر الأبيض المتوسط و المحيط الأطلسي، و يفصلها عن إسبانيا مضيق جبل طارق.
أمبراطورية السين (الصين)	يمتد تاريخها إلى 5آلاف سنة مضت. و نشأت من مدن و ولايات تقع على وادي النهر الأصفر.
الله	اسم الجلالة لإله المسلمين.
ابن قتيبة	هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (828م-899م) أديب و مؤرخ عربي، كانت له اهتمامات يالسياسة و التاريخ و تفسير الحديث و الفقه.
هندوستان	هي شبه القارة الهندية حاليا، تقع جنوب آسيا، و تضم اليوم نيبال، بوتان، باكستان، الهند، بنغلاديش، سري لانكا و جزر المالديف.

لا إله إلا الله، محمد رسول الله	عبارة التوحيد كاملة عند المسلمين.
أبو القاسم الأشعري	هو أبو القاسم عبد الكريم بن هوران بن عبد الملك بن طلحة بن محمد القشيري، و لد عام 378 هـ، كان رجلا صوفيا، و كتب الرسالة القشيرية.
و عنده مفاتيح الغيب، و لا يوجد على الأرض رطب و لا يابس إلا في كتاب مبين.	"و عنده مفاتيح الغيب لا يعلمها إلا هو و يعلم ما في البر و البحر و ما تسقط من ورقة إلا يعلمها و لا حبة في ظلمات الأرض و لا رطب و لا يابس إلا في كتاب مبين." الأنعام، الآية 59 .
الرب لا تدركه الأبصار	من سورة الأنعام، الآية 103
القرآن أم الكتاب	العبارة مأخوذة من القرآن: "هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أمّ الكتاب" آل عمران،7.
الجاحظ	هو أبو عثمان بن بحر بن محبوب الكناني البصري (159-255) من كبار أئمة الأدب العربي، من كتبه البخلاء و البيان و التبيين.
البصرة	مدينة تقع جنوب العراق.
الجمهورية	الكتاب الرئيسي لأفلاطون في العدالة، استغرق تأليفه عدة أعوام ما بين (389 ق.م- 369 ق.م)
أفلاطون	فيلسوف يوناني (427 ق.م-347 ق.م)، جمع بين الفلسفة و الشعر و الفن.
البنغال	تقع المنطقة التي تضم البنغال الهندية و البنغلاديش، قرب شمال خليج يحمل اسمها، و يشكل الجزء الشمالي الشرقي من المحيط الهندي، يحدها من الشرق شبه جزيرة الملايو، و من الغرب الهند.
اليمن	بلد عربي يقع جنوب الجزيرة العربية، له تاريخ عريق، يعرف في القرآن بتاريخ سبأ.
ملك الأتراك	لا يذكر اسم الملك في القصة.
سين كالان (كانتون)	مدينة جنوب الصين، عاصمة مقاطعة "كونغدنغ" تقع على ضفة نهر

	اللؤلؤ، سماها العرب كانتون أي المناطق المفصولة. كانت ميناء هاما للعـــرب و الفرس و الهنود.
سدّ إسكندر ذو القرنين	المقدوني أو ذو القرنين (356 ق.م-323 ق.م)، حاكم الأمبراطورية المقدونية، و قاهر الأمبراطـــورية الفارســـية، و قد ذكر ذو القرنين في القرآن مقترنا ببناء السد لصدّ يأجوج و مأجوج "فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا و بينهم سدا". سورة الكهف الآية 94.
إسكندر المقدوني	هو إسكندر ذو القرنين حسب بعض الكتب.
يأجوج و مأجوج	جاء ذكرهم في سورة الكهف "قالوا يا ذا القـــرنين إن يأجـــوج و مأجوج مفسدون في الأرض" الآية 94. يقال أنهم من غير بني آدم عليه السلام، يفسدون في الأرض. و حسب الثقافة الإسلامية فهما اسمان لشعبين أسيويين يعتقد أنهما كانا يستوطنان وسط شمال آسيا.
أهل الكهف	القصة مذكورة في القرآن، سورة الكهف، الآيات من 9 إلى 26. وهم جماعة من الفتية آمنت بالله، و خشيت على إيمانها ففرت من ملك طاغ، و لجأت إلى كهف، فأنامهم الله لقرون علمها عند الله ثم بعثهم .
أهل الكهف، راقدون بأعين مفتوحـــة، و يستيقظون بعد 309 سنة.	جاء في سورة الكهف "و لبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين و ازدادوا تسعا قل الله أعلم بما لبثوا له غيب السموات و الأرض أبصر به و أسمع ما لهم من دونه من ولي و لا يشركُ في حكمه أحدا" الآية 25 و 26.
واحد من أهل الكهف منح لتاجر عُملة من عهد قديم	القصة مذكورة في سورة الكهف، "فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتكم برزق منه و ليتلطف و لا يشعرن بكم أحدا" الآية 19.
هيوم	دافيد هيوم (1711-1776) فيلسوف اسكتنلندي، قرأ أفكار الفيلسوف باركلي ثم حطمها ليـــبني على أنقاضها نظريته الفلسفية.
اللغة العربية، لغة الرب في مخاطبته لملائكته	هو تفسير ورد في بعض الكتب للآية الواردة في سورة البقرة.
لغة شعر العرب	أي اللغة العربية.

دمشق	عاصمة الأمويين سابقا، و عاصمة سوريا حاليا.
زهير بن أبي سلمى	من أشهر شعراء العصر الجاهلي، من بني غطفان، سميت قصائده بالحوليات.
استعارة زهير: تشبيه المصير بجمل أعمى	هو تلخيص للبيت القائل: " رأيت المنايا خبط عشواء من تصب/ تمته و من تخطئ يعمر فيهرم.
الإسكندرية	مدينة متوسطية تقع شمال مصر، يقال أنها سميت كذلك نسبة للقائد الإسكندر المقدوني الذي فتحها.
بعد ثمانين سنة من الألم و المجد رأى زهير أن المصير يطيح بالرجال كما يفعل جمل أعمى.	إشارة إلى علم الكاتب بعمر الشاعر زهير بن أبي سلمى، الذي قال البيت عن تجربة في الحياة.
ابن شرف	هو أبو عبيد الله محمد بن أبي سعيد ين شرف الجذامي القيرواني (999-1067)، شاعر و أديب، من كتبه أبكار الأفكار و "أعلام الكلام.
الجزيرة العربية	تقع جنوب غرب آسيا، يحدها البحر الأحمر و خليج العقبة، و من الجنوب بحر العرب. تضم ثماني دول عربية و هي السعودية، اليمن، عمان، الأردن، الإمارات، الكويت قطر و البحرين.
مراكش	تقع جنوب وسط المغرب، بناها السلطان يوسف بن تاشفين عام 1062، و تعني بلاد الله بالأمازيغية.
عبد الرحمن	هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك، لقب بصقر قريش، كان أحد الأمراء الأمويين بدمشق، لكنه فر إلى المغرب عند قيام دولة العباسيين، و حكم في الأندلس من 756 إلى 788.
"فمثلك في المنأى مثلي"	جاء في أبيات عبد الرحمن الداخل في رثاء غربته عن وطنه عبر النخلة: يا نخلة أنت غريبة مثلي/في الغرب نائية عن الأهـــل لو أنها تبكي إذن لبكت/ ماء الفرات و منبت النخل
الشرق	أحد الاتجاهات الأربعة المعاكسة للغرب، و تعني موضع شروق

	الشمس. كما يطلق على منطقة الشرق بوجه عام و التي تضم الشرق الأوسط، الأدنى و الأقصى.
افريقيا	القارة الواقعة جنوب أوروبا.
العصر الجاهلي	هي التي الفترة التي سبقت مجيء الإسلام، و عرفت بازدهار الشعر العربي، و ظهور عدة شعراء كبار.
شعراء العصر الجاهلي قالوا كل الأشياء.	هي النظرية المعروفة بالبلاغة العربية القديمة، التي تدعي استحالة التجديد في الشعر بحكم انتهاء إنـــتاج الأفكـــار و الصور الشعرية كاملة في قصائد شعراء العصر الجاهلي.
القرآن أم الكتاب، سابق على الخلق و محفوظ في السماء.	هو كلام أهل السنة يتقدمهم الإمام "أحمل بن حنبل" ردا على المعتـــزلة و الخليفة المأمون العباسي الذين قالوا بخلق القرآن.
مكان الحريم	هو اسم يطلق في القصور و البلاطات العربية القديمة على جناح النساء.
المعلقات	هو اسم يطلق على بعض قصائد الشعر الحاهلي التي كانت تعلق على ستار الكعبة، و هي تمثل أروع ما كتب في الشعر العربي القديم.
الكعبة	قبلة المسلمين في صلواتهم. و حولها يطـــوفون في حجّهم. و هي أقدس مكان على الأرض، حرم الله القتال في محيطها.
الأندلس	أكبر مملكة إسلامية أسسها المسلمون في أوروبا (711-1492).
الأسقف كانتربري	هو الرئيس الأعلى للكنيسة بانجلترا، ولد بإيطاليا (1033-1109).
لان	هو "إدوارد لان" (1801-1876) مؤرخ إنجليزي عاش في مصر مدة طويلة، من أهم أعماله ترجمة "ألف ليلة و ليلة" التي نسب كتابتها لمؤلف مصري من القرون الوسطى، كما ترجم جزءا من القرآن، ووضع قاموسا في اللغة العربية لم يكمله.
رينان	أرنست رينان (1823-1892) مؤرخ و كاتب فرنسي إشتهر بترجمته ليسوع التي دعا فيها إلى نقد المصادر الدينية. و هو رمز من رموز فرنسا العلمانية. عرف بتعصبه ضد الإسلام.
حدائق الرصافة	هو اسم لحدائق أندلسية بناها عبد الرحمن الداخل بضاحية قرطبة تخليدا

	لرصافة جده "هشام بن عبد الملك"، واتخذها مصيفا له .
أسين بلاثيوس	كاتب إسباني مختص في الدراسات الإسلاميــــة، و أسقف كاثوليكي في نفس الوقت (1871-1944)، ترجم كتب ابن حزم، و درس كتابات ابن عربي.

(الجدول السابع)

يتضح من خلال ما ورد في هذه الجداول، أن القاص الأرجنتيني يُنوِع استشهاداته في الزمـــان و المكان. فقد ذكر أربعة عشر اسما لأعلام مشهورين في التراث العربي. منهم شاعران، أحدهما من العصر الجاهلي (زهير بن أبي سلمى)، و الآخر أموي أندلسي (عبد الرحمن الداخل). كما استشهد بورخيس بمترجمين هما "حنين بن إسحاق" و " أبو بشار متّى"، إلى جانب تطرقه لمؤلفين شهيريـــن لأولى القواميس العربية، و هما الخليل و ابن سيده. إضافة إلى أسماء أخرى كابن رشــــد و الغــــزالي و الجاحظ و ابن شرف و ابن قتيبة و أبي القاسم الأشعري.

أما فيما يخص الكتب، فقد ذكر بورخيس القرآن الكريم أكثر من مرة في القصة، و اقتبـــس منه آيتين، و حكايتين و هما قصة أهل الكـــهف، و قصة السدّ الذي بناه ذو القرنين لصـــدّ يأجــوج و مأجوج. إضافة إلى ذكـــره لعناوين كتب أخـــرى كـــ "تهافت التهافت" و "تهافت الفلاســـفة" و كتاب "العين" و "المحـــــــــــــــــــكم". و لم يستثن أهم ما ورثه العرب من أدب و بلاغة، و نقصــــد بذلك المعلقات. و تساوقا مع هذه المصادر الأدبية التي تعد من أمهات الكتب في التراث العربي، يقـــود الكاتب قارئه في جولة سياحية عبر الـــــــــــــــــمدن العربية القديمة و أقاليمها، حيث ذكـــر الأندلس و قرطبة و اليمن و القاهرة و بغـــــــــــــــــــــــــــداد و الإسكندريـــــــــــــــــــــــــــــــــة و طنجة و البصرة و مراكش و غيرها.

إن هذا اللون من الزخم في الاستشهادات يعد نمطا جديدا في القص الأدبـــي فـــي أدب أمريكا الجنوبية، بل و يمكن القول في الآداب الإنسانية في العصر الحديث. لكنه ليس جديـــدا في القـــص الشعري الفارسي الذي اشتهر بالحكايات المختلفة عن شخصيات دينيـــة و تاريخـــية و سياســـية عايشت أحداثا في مواقع مختلفة من المعمورة. غير أن بورخيس اقتبس النمط الشكـــلي

للحكـــاية الفارسية المتعددة الشواهد، ليصوغ قالبا آخـــر، يفاجئ بحداثته القارئ، لكنه لا يأسره حكـــائيا، بقدر ما يثقفه أدبيا، مختصرا مسافات و حقبا من تاريـــخ الأدب العربي، ابتداء من العصر الجاهلي، إلى العصر الأندلسي، دون إهمال الوصف المكـــاني للأجـــواء في الصحراء العربية المسكون أهـــلها بالخوف من الغيب، و لأجواء الأندلس ذات الحدائق و النافورات التي لا ينضب ماؤها.

و اكتمالا للوحة العرض العربي في قصة "بحث ابن رشد"، يؤثث بورخيس نصه بكل اللـــوازم الدينية و اللغوية، إذ يتكلم عن عقيدة الإسلام المؤسسة على التوحيد، و يذكر اسم الله بدل الرب، كما هـــــــــــــــــو شائع في الأدب الغربي، بل و يقتبس آيات من القرآن. و يجسد هذا التنويع في العناصـــر السرديـــــــــــــــــــــــــــــة في قصة كتبت في الأربعينات من القرن الماضي، محاكاة أخرى لشكل السرد القصصي عنـــــــــــــــــــــــــــــد العطـــــــــــــــــــــــــــــــــار و الرومي، اللذين صقلا الحكي الشعري بتوظيف عناصر مستمدة من القرآن و من أساطير مختلفـــــــــــــــــــــــــــة و ثقافات متنوعة، صينية و هندية و فارسية، لجلب انتباه القارئ و أسره داخـــل المخيـــلة السحـــــــــــــــــــــــــــــــرية. كذلك فعل بورخيس حين وظف في قصصه عناصر من البيئة و الثقافة العربيتين، غريبة عن مجتمعـــــــــــــــــــــــه مثل الآذان، ليلة القدر، قصة أهل الكهف الذين ناموا قرونا، يأجوج و مأجوج، زهور مكتوب علـــــــــــــــــى أوراقها عبارة التوحيد، شجرة ثمارها عصـــافير خضراء، الكعبة، قصائد معلقة على ستائرها، و غيرهـــــــــــــــــــــا.

علما أن بورخيس كان قد وظف في قصص أخرى، مثلما رأينا من قبل، نفس معجم الرومـــــــــــــــــــــــــــي

و العطار، فيما يخص الشواهد الأسطورية مثل مرآة كيخسرو مثلا، و قلعة البخاري، و غيرهمـــا. كما يتناص شكل خطابه السردي مع شكل خطاب الشاعرين الصوفيين أيضا، في استشهـــاده و

دمجـــه لآيات قرآنية داخل سرد النص، دون تقديم أو إسناد الآية لعبارة : قال الله، أو جاء في القرآن، و هو نفس الأسلوب المنهَج في النصين المصدرين. كل هذا الزخم يصهره القاص في قصة بلاغية، تبتدئ بإشكال يواجهه "ابن رشد" في ترجمة مصطلحي أرسطو الملهاة و المأساة إلى اللغة العربية. و تنتهي بإيجاد مرادفين لهما و هما المدح و الهجاء.

و يصطنع بورخيس هذا الحل الخاطئ تساوقا مع قصته التي يستعرض فيها مسألة الذوق العربي المحكوم بالعرف الأدبي المتوارث، المعيق للتجديد. مستشهدا في ذلك، بمحاكاة الشعر الأموي للشعر الجاهلي، و استمرار الذوق البـــدوي و الصحراوي و وصف الرعاة، في بيئة عربية ساد فيها التمدن و القصور. و كذا استئثار العـــرب بدور الراوي، بدل دور المسرح، رغم أن الأطفال في الأندلس مارسوا التمثيل، عندما كانوا يحاكون، على مرأى ابن رشد أدوار الإمام و الموذن و المصلين.

كما أن التجار المسلمين عرفوا المسرح من خلال احتكاكهم بسكـــان "سن كالان" بالصـــين، حيث كان الناس يقتبسون قصص القرآن و أحداث المعارك لتأديتها تمثيلا. و هو ما يجسد تناقضا في المشهد الثقافي العربي القديم –حسب نص القصة- الذي جمع بين إعادة تمثل البلاغـــة القـــديمة في الشعر، من خلال تقليد شعراء دمشق و قرطبة للقدامى، أو من خلال نقد ابن شرف القيرواني الذي جاء قوله في القصة: " إنه في كتابات الأقدمين و في القرآن تمّ تدوين كل الشعر: فقد كان يصـــدر طموح التجديد عن الجهل لذلك كان مآله الفشل."[1] مثلما فشل تمثل الفنون الجديدة مثل المســـرح رغم أنه كان ساريا بينهم و جزءا من حياهم اليومية.

في ضوء ما تقدم، يتبين شكل و مضمون المقـــروء العربي في ذاكرة القاص، و يتبين أيضا نوعية تلقيه، و أثره على الكاتب الذي لا يعدد شواهده الكثيرة، بغية سرد قصة كلاسيكية، أو صـــوفية مثلما لمسنا عند الرومي و العطار. لكنه يكتب قصة نقدية للتراث العربي. موظفا بعض العنـــاصـــر المقتبسة من التراث توظيفا مؤولا، إذ يعتبر مثلا على لسان ابن رشد، أن القرآن الكريم يمكـــن عدّه كالنموذج الأفلاطوني. و هو تأويل بورخيسي محض، يسنده للفيلسوف العربي الذي احتفظ بـــرأيه هذا لنفسه، و لم يقو على الإدلاء به أمام رفقائه في الجلسة. و هو مشهد يحاول من خلاله بورخيس أن يُشهر مسألة الموقف الفقهي و الديني عامة من الفلسفة و الشعر،

[1] «... Ibn-Sharaf, il avança que, dans les Anciens et dans le Coran toute la poésie était inscrite : l’ambition d’innover venait de l’ignorance, elle était condamnée à l’echec. » L’Aleph, p 128.

باعتبار أن التجـــديد الأدبي أو الفكـــــــــــــــــــــــــــري صـــــــــــــــــــــار كالبدعة في الشرع، باصطلاح أدونيس.

لقد حاول بورخيس أن يحصر في قصته أبرز المواقف النقدية في الفكر العربي: فقهـــــــــــــــــــــــا و فلسفــة و شعرا. ففي بداية النص يصور القاص ابن رشد محتارا أمام ورقه في نقل كلمتين من الإغريقيـــة إلى العربية، و يعزو هذا التردد إلى كون تفسير كتب أرسطو "يعد كتفسير العلماء للقرآن"[1] في إشارة إلى الموقف الديني آنذاك من الفلسفة باعتبارها معرفة دخيلة و جديدة على المجتمع المسلم . ثم يعـــرج إلى جلسة السهر التي جمعت ابن رشد بفرج و أبي القاسم الأشعري. و من خلال مشهد الحوار ينتقد بورخيس سلطة الدين المانعة لحرية التفكير و التعبير.

و نلمس ذلك في الآراء المكبوتة لابن رشد و أبي القاسم التي تتسرب في النص كنـــوع مـــن المناجاة، يخشى صاحبها التفوه بها. و في تعليق يسند للشخصيات، يثير بورخيس مسألة "حدوث القرآن الكريم" التي أثارت جدلا دينيا عصيبا في العصر العباسي بين علماء السنة و بين المعتزلة، إذ يقول على لسان أحد ضيوفه الذي ينكر أن الكتابة فن، يقول: "أصل القرآن – أمّ الكتاب- سابق على الخلق و محفوظ في السماء."[2] هذه الجملة التاريخية كانت هي فحوى رد الإمام " أحمد بن حنبل" (780-855) الذي رفض القول بخلق القرآن في عهد الخليفة المأمون (833م) مما أدى إلى حبسه.

و بعدها ينتقل القاص إلى نقد الذوق الفني العربي القديم، سواء في كتابة الشعر أو في إقصـــاء المسرح و عدم الالتفات إليه. لقد "ضيع ابن رشد موعده مع المسرح" على حد تعبير الدكتور "عبد الفتاح كيليطو" رغم أنه كان قبالته يعرض تحت شـــرفة بيته. و ضيع كذلك ترجمـــة "التراجيديـــا و الكوميديا" بتأثير من ترجمة "أبي بشار متّى" الذي وصفه "أبو حيان التوحيدي" (923-1023) بأنه "كان يتفلسف في حال سكر؟ ".[3] أي أن الخطأ تمـــت وراثتـــه من "متى" إلى "ابن رشـــد". و يسوق الدكتور "كيليطو" تحليلا منفردا عن القاسم المشترك بين الشواهد العربيـــة التي ذكرهـــا بورخيس في هذه القصة، و يتمثل في العمى.

---

[1] « ...interpréter ses ouvrages comme font les ulémas le Coran... » L'Aleph, p 118.

[2] « ...l'Original du Coran –La Mère du Livre— antérieur à la Création, est conservé au ciel. » L'Aleph, p 122.

[3] كيليطو،عبد الفتاح، بورخيس و ابن رشد، انظر المقالة منشورة في كتاب: خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، ص 160.

"فليس من قبيل الصدفة أن يذكر ابن سيده النحوي الضرير و كتاب "العين" للمعجمي "الخليل" يتعلق الأمر بأول معجم عربي بعنوان غامض: "كتاب العين" سمي بذلك لأنه لا يراعـــي النظـــام الأبجدي، و يبدأ بحرف العين، لكن هذا الحرف (هذه الكلمة) يعني في الوقت نفسه الجارحة "عين". بعد ذلك و أثناء العشاء ذكر اسم ابن شرف [القيرواني] هذا الشاعر الناقد كان مصابا بالحـــول،

و كان منافسا لابن رشيق الذي كان أعورا. و قد ذُكر الجاحظ هو الآخر في هذه الأمسية و اسمه يشير إلى خاصية مرتبطة بعينه، كانت حدقته جاحظة. ليس هذا كل ما في الأمر، هناك في الحكاية تعليق طويل حول بيت شعري للشاعر الجاهلي زهير، و الذي يشبه فيه " القدر بناقة عمياء"...".[1]

و يضيف الدكتور كيليطو أن استشهاد بورخيس بعادات ابن رشد في الكتابة ليلا، ورد أصلا في إحدى سير أخباره، لأنه كان يشتغل نهارا في القضاء. و "من الممكن أنه في هذا السياق يجب وضع حكاية بورخيس حيث الليل و النهار لهما دلالة خاصة."[2] و نحسب أن هذه الدلالة تنسجـــم مع دلالـــة البصيرة و الضلال (العمى/ الإبصار). بمعنى أن انتقاء الشخصيات العربية التي كانت تعاني العمى أو الحَوَل ليس إسقاطا لحالته بقدر ما كانت استعارة مُبيَتة في النص، كنـــوع من الـــقراءة الداخلية المرافقة للتراث العربي المتهَم في منظور بورخيس بتقديس ما هو قديم، نظرا لسلطة النموذج الأدبي الأول (الأدب الجاهلي)، و الشريعة الدينية، إذ يختتم سرده في هذه القصة بقوله "أتـــى على مخيلتي ابن رشد المنغلق في الثقافة الإسلامية الذي أبدا ما استطاع أن يعرف دلالة كلمتي التراجيديا و الكوميديا."[3]

داخل هذا النقد الثلاثي الأبعاد يكتب بورخيس مقاله النقدي الصارم في شكل قصة متخيـــلة، يحاكي بها صنعة "جلال الدين الرومي" الذي كان ينظم في أبياته الشعرية مسائل نحوية و بلاغية، فيكتابه "المثنوي" الصوفي، مثل مسألة اللفظ و المعنى و كذا مسألة التجربة و كيفية التعـــبير عنـــها[4]. و لئن كان الرومي قد استدل في معالجة موضوعاته البلاغية و اللغوية بصور من الطبيعة أملاها عليه حسه الصوفي، كوصف اللفظ بالعش أو الظفائر مثلا و المعنى بالطائر أو بوجه الحسناء المخفي، فإن بورخيس استدل في نقده، بأربعة أسماء لرجال دين غربيين، عـــرف اثنـــان منهم

---

[1] المرجع السابق، ص 163.
[2] المرجع السابق، ص 164.
[3] «Je me souviens d'Averroes qui, prisonnier de la culture de l'Islam, ne put jamais savoir la signification des mots tragédie et comédie. » L'Aleph, p 129.
[4] أنظر كتاب: الشمس المنتصرة، ص 104 إلى 106.

بنقـــد الإســـلام و القرآن، تمجيدا و انتصارا للنصرانية و لمصدرية الفكر المسيحي، و هما "رينان" الذي حفـــظت له كتبه قوله "إن الإسلام هو تعصب لم تكد تعرف مثيله إسبانيا في زمان فيليبي أو إيطاليا في زمان بي الخامس، الإسلام هو الإستخفاف بالعلم."[1] أما الثاني فهو الأسقف الإسباني "آسين باثيوس" الذي اعتـــبر الإسلام هو مجموعة أفكار مقتبسة و معدلة عن الدين المسيحي، كما قرأ أفكار ابن عـــربي على أنها مقتبسة من الفكر للمسيحي و الرهبانية القديمة، و هو التحليل الذي رفضه بعض الدارسين الأوروبيين.

إن بورخيس المشاكس بكتابته، يشاكس ههنا أيضا في موقفه الأدبي. ذلك أنه يحاول في هذه القصة هدم مصدره العربي الإسلامي، من خلال انتقاده و اتهامه باللاتجـــديد، مسنـــدا "فُتـــات مخطوطاته" التي استوحى منها القصة إلى ثلاث أسمـــاء لأعـــلام أوروبيـــين، و هم (رينان و لان و بلاثيوس). و هو تلميح صريح بخلفية نقده للفكر العربي الذي يوهم بموقف مضاد له، غير أن متن نصوصه يؤكد أن هذا الفكر الذي انتقده بنى مخيلته و غذاها بموضوعـــات لم يستطـــع حجـــب مصدرها. و عليه نحسب أن هذا النقد اللاذع، بقدر ما يكشف عن مدى إطلاع بورخيـــس على جزء كبير من ماضي الثقافة العربية الإسلامية بشعرها و فلسفتها و فقهها، بقدر ما يوحـــي أيضـــا برغبة القاص في هدم هذا الرصيد المؤثر على أدبه، و التظاهر بمخالفة ذوقه، ادعاء لموقف معارض، يحاول من خلاله حجب إذعانه لسلطة و تأثير الفكري العربي الإسلامي المقترَض في نصوصه أحيانا بلا تصرف أو تعديل أو إخفاء.

لا تتظافر العناصر و الشواهد العربية التي يستحضرها بورخيس من البيئة و الأدب العربيين لبناء قصة، على نحو ما رأينا مع نموذج القص الصوفي الإسلامي، و إنما ليحطم رواية عربية حفظتها كتب التراث، و يؤسس على أنقاضها نقدا في شكل قصة تقع على تخوم الخيال و السيرة المستمـــدة من التراث العربي. و هو الأسلوب المأثور لدى القاص الذي يحاول دائما أن يبدّد الحدود بين المحاكِي و المحاكَى لدرجة طمس الأصل لتأصيل المستحدث. و لعل هذا الولع بمسخ المصدر يبطن رغبة أخرى لتقمص المحاكَى. و نلمس ذلك في قوله، في آخر سطور قصـــته "فهمت في الصفحة الأخيرة، بأن حكيي كان رمزا لرجل كنتُه أثناء كتابته، و أنه لكي أحرر هذه القصـــة كان لزاما أن أصير هذا الرجل، و لكي أصير هذا الرجل كان لزاما ان أكتب هذه القصة، و هكذا

[1] العبارة مجودة على صفحة ويكيبيديا في الأنترنيت الخاصة بالتعريف بهذه الشخصية. فيليب الثاني هو ملك إسبانيا (1527- 1598) عرفت محاكم التفتيش في عهده ذروتها، أما بي الخامس فهو انطونيو ميشال غيزليري (1504- 1572) البابا رقم 223.

إلى ما لا نهايـــة."[1] إنه إعتراف بكينونة بورخيس التي تشكلت في الإرث العربي و الإسلامـــي، و لصيروته عبر قراءاته لهذا الإرث.

[1] « Je compris, à la dernière page, que mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et que, pour rédiger ce conte, ke devais devenir cet homme et que, pour devenir cet homme ; je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l'infini. » L'Aleph, p 129.

الخـــــــاتمـــة

يتبين مما تقدم، أن الأثر الصوفي الإسلامي عميق و متجذر في نصوص بورخيس، و جزء فاعل في تشكيل المسحة الغرائبية و الغيبية في أدبه. و لئن كان الكاتب و كذلك بعض نقاده قد بـــرروا خلفيات هذه المسحة بالروافد الفلسفية الغربية التي ساهمت في تكوينه الفكري، إلا أن التـــعـــالق النصي مع الأثار الصوفية الإسلامية يبدو واضحا و جليا في كتابات القاص الأرجنتيني، لا سيمـــا و أنه لا يغير كثيرا في الاستعارات و المصطلحات الصوفية المقتبسة و لا يحطمها كلية بل يوردهـــا بكل حمولاتها الدينية بما فيها النزعة التوحيدية -أحيانا- التي تميز الخطاب الصوفي الإسلامي. و هو أمر يجهر به بورخيس أكثر من مرة سواء في قصصه أو في أشعاره كما رأينا من قبل.

لقد حاول "خورخي لويس" في إعادة كتابته لبعض الآثار الصوفية الإسلامية أن يحجب ملامحها و هويتها تارة بالاستشهاد بالقبالاه بغية التضليل، و تارة أخرى بدسّ هذه الآثار و تبديدها تحـــت نسيج قصص بوليسية بغرض التعتيم و الإخفاء، غير أن هذا التعليل الأدبي (القبالاه) و التحويـــل الفني (القصّ البوليسي) لم ينجح كثيرا في "تذويب" خطاب الآخر المندسّ و صهره داخل الخطاب الجديد، ذلك أن مقومات الإختلاف بينهما ليست قليلة و لا سطحية بل هي عميقة و جوهرية.

أهم هذه الاختلافات تتمثل في الفارق العقائدي بين الكاتب و أقطاب مصادره، لا سيما و أنه استثمر مكتوبات غير عادية متأصلة في تربة دينية و تشرح في معظمها النزعة الصوفية الإسلاميـــة مجازا و استعارة. من هنا، كان استئصال الخطاب الصوفي من مصادره و إعادة كتابته أمرا عصـــيا و شاقا قاوم الانصهار في المتن القصصي البورخيسي لأنه يحمل هويته الدينية و الفكرية في ذاتـــه، ناهيك عن فرادته و تميزه في التمثيل سواء الاستعاري أو الحكائي. و هو ما يجسد تجـــربة خاصـــة

و غريبة عن التجربة الأدبية اللاتينو-أمريكية تفرض حضورها كـ "طفرة أدبية" إن صح القول تثير السؤال عن مصدرها.

من جانب آخر، يلاحظ أيضا أن بورخيس تعمد دائما الصمت إزاء الحديث عن هذه المصادر، باستثناء حديثه عن "فريد الدين العطار" الذي ذكره بالاسم في قصصه و أشعاره و مقالاته و كذلك لقاءاته الصحفية. لكنه لم يتطرق أبدا إلى باقي أعلام التصوف الإسلامي، إلى أن كشفت أرملته بعد وفاته إطلاعه على فكر ابن عربي و تأثره به، و هو أمر ظل سرا لم يبح به الكاتب قط في حياته، مستترا بغطاء الصفة الموسوعية العامة التي تميز بها دون تحديد أقطاب التأثير الشرقي في أدبه.

كما تجدر الإشارة من جهة أخرى، إلى أن زخم توظيف أعلام التراث و التاريخ الإسلاميين في أدب بورخيس شغل بعض النقاد في حصر موسوعته العربية-الإسلامية لرسم خريطة قراءته، و ذلك اعتمادا على المنطوق به في قصصه دونما اهتمام بالمسكوت عنه. و الواقع أن ثروة رصيده المعرفي في الفكر و الأدب الإنسانيين حصر بعض الدراسات المنجزة حول أدبه في تصنيف الشواهد المختلفة تارة، أو تعريفها قاموسيا أو توظيفها لقراءة نصوصه على ضوئها تارة أخرى، لا سيما و أن بورخيس يراكم الكثير من الشواهد داخل القصة القصيرة الواحدة.

من هنا، أخفى التداخل النصوصي البائن تداخلا آخر صامتا متبددا في قصص بورخيس، و أسهم هذا الخفاء في تشظي المعنى بحكم التعتيم على المجال التناصي الذي توحي به هذه القصص. ذلك أن الكاتب يستشهد بنصوص كثيرة و معروفة إلى حد ما لدى قرائه، سواء بأمريكا الجنوبية أو في الغرب بشكل عام، لكنه يتواصل سرا مع نصوص تنتمي لثقافة أجنبية عن محيطه، بعيدة عن الفكر الغربي الذي يعترف بأبوته الأدبية، ممارسا بذلك استثمارا فنيا يكاد يكون محصنا ضد "محاكم التفتيش الأدبية" بحكم توظيفه لفكر قلما التفت إليه الكتاب من بيئته، أو لربما لم يلتفت إليه أحد.

لقد اتخذ بورخيس من التراث العربي الإسلامي مادة خام "لتزويد" مخيلته بأدوات سرد و تخييل جديدة أحدثت قفزة نوعية في الكتابة الأدبية في عصره، و بلغ به إدمان الإستثمار لهذا التراث في أدبه إلى حدّ تجريب كل أدوات الخطاب الصوفي من توظيف المصطلحات الصوفية في قصصه بعد شرحها و تأويلها سرديا، إلى توظيف الاستعارات في تأثيث نصوصه، إلى اقتباس أحداث حكائية

صوفية و دمجها في قصصه البوليسية. و لعل ما يسّر له هذه التجربة هو التقاء رؤياه الأدبية المتطلعة إلى الغموض برؤى التصوف التي تمتنع عن الوضوح و لا ترد إلا عبر مجازات غامضة.

هكذا إذن، تبدو قصص بورخيس مثل القصائد الشعرية غامضة و مقفلة، لأن استعاراتها و صورها معتمة، كمدلولات مجهولة الدال، شأنها شأن النصوص التي صدرت عنها. و هو ما يجسد طموح بورخيس الذي ظل طوال حياته يحلم بإنتاج نصوص أدبية لا تستهلكها القراءة الواحدة بل تبقى مفتوحة على أكثر من تأويل. إنها الكتابة أو إعادة الكتابة التي تصنع متاهة، تلك اللعبة التي استأثرت باهتمام بورخيس و رافقت كمفردة و كبناء عدة نصوص من قصصه.

غير أن السؤال الذي يبحث عن إجابة داخل هذه الخاتمة هو: بمَ أسهم بورخيس في ترهينه (تحيين) لنصوص التصوف الإسلامي، و هل قام فعلا بترهينها؟ أم شوهها تشويها و مسخها مسخا؟

أولا ينبغي التنويه، بأن بورخيس و إن لم يكن وفيا كل الوفاء بصمته إزاء ذكر مصادره، فقد أسهم على الأقل في انتشال نصوص كانت إلى حد بعيد منسية في الذاكرة الإنسانية، و ساعد على "ترويج" و تسويق" أفكارها باسمه. فقد ظلت هذه النصوص الصوفية محدودة التداول في الغرب، باستثناء لدى بعض المستشرقين و المترجمين، أما بورخيس فقد تبناها أدبيا و حولها عبر مخيلته و قصصه إلى خطاب جديد، كترهين فني يتجاوز حدود القراءة النقدية أو الاستعراضية كما فعل غيره.

و قد يدل هذا النوع من الترهين على مدى تجاوب المخيال اللاتينو-أمريكي مع الإرث الشرقي عموما و الفكر العربي الإسلامي بشكل خاص، و مدى تواصلهما الذي تحدى عوائق المسافة و العقيدة و العرق، لا سيما و أنه تواصل اندماج و تفاعل و ليس مجرد معالجة موضوعية أو برانية، و هو ما عبر عنه بورخيس شخصيا حين قال "إن البساطة هناك (يقصد في أمريكا اللاتينية) قد تكون الامتداد العقائدي للإسلام."[1] و هو رأي يكشف أن بورخيس مؤمن فعلا بهذا التقارب بين العالمين الجنوبيين المتباعدين جغرافيا المتجانسين تاريخا و مخيالا و "بساطة" على حدّ قوله.

ثانيا، لقد ثبت عبر صفحات هذا البحث أن بورخيس لم يغير كثيرا في المادة الصوفية التي استعطتها ذاكرته و استكتبتها قراءاته، بل حاول أن يتحالف معها ضد موجة الأدب الواقعي النقدي الذي انتشر في عصره، باعتبارها مادة تخدم جنوح خياله في سرد اللاممكن و اللامعقول.

[1] سأعتنق الإسلام في العالم الآخر، ص 20.

كما حاول بورخيس أن يملأ فراغ الخطاب الصوفي المتقشف في التفاصيل و المتحفظ على أسراره، و ذلك باتخاذ بعض الأحداث الحكائية الصوفية أو الاستعارات نواة لإطلاق عنان خياله مستعـــينا تارة بالمادة الصوفية ذاتها أو بتأويلات الدارسين تارة أخرى كما رأينا من قبل. من هنا كان توقيعه هامشيا أحيانا ينحصر في خلق أحداث أو مدخل سردي أو مخرج حكائي لتأطير المادة التي أعيدت كتابتها و لتأكيد أبوته لبعض القصص طالما أن جوهرها كان محاكاة لمادة غيره.

ثالثا، أفضت قراءتنا لما أنتجه بورخيس في مجموعته "الألف" القصصية إلى أن الكاتب لم يمارس تحطيما كبيرا للمادة المصدر التي استعطاها حيث أن فعل الهدم كان محدودا لأنه لم يجد كثـــيرا عن الخطاب الصوفي الإسلامي سواء على مستوى طبيعة التمثيل و الاستعارات أو على مستوى الحدث الحكائي و تراتبيته، أو على مستوى التيمة الدينية التي تطغى على القصص و تفيض بوهجها لتغطي على السرد البوليسي. و لعل هذا الإخلاص -اللاشعوري ربما- للنص المصدر هـــو الذي أفشـــل عملية تحطيمه و جعله طاغيا بحضوره، و دفع القاص إلى أن يستشهد بعناوين و مؤلفين كثر داخل قصصه بغرض التضليل و تشتيت الانتباه نحو مصادر أخرى محتملة. و يبدو بصنيعه هذا أقرب إلى الكاتبين "أورتيجا اي جاسيت" و "رامون مينيديث بيدال" اللذين "حاولا دائما استعادة المـــيراث اللاتيني و القوطي بينما كانا يحاولان إخفاء قيمة التراث العربي أو الإقلال منها."[1]

رابعا، لقد أشاد بورخيس كثيرا بأهمية القراءة و دورها في صنع كاتب المستقبل. و آمن طوال حياته أن المؤلف هو بالدرجة الأولى قارئ مميز يعيد كتابة ما وضعه آخرون قبله. و قد يكـــون القاص قد استنتج هذا الحكم من تجربة قراءاته المتنوعة سواء الأدبية أو النقدية. فقد تناول "آسين بلاثيوس" -المستشرق الإسباني الذي ذكره بورخيس أكثر من مرة في قصصه- التأثير الإسلامي في التصوف الإسباني المسيحي في عصر النهضة، من ذلك مثلا تأثير "ابن مسرة الجبلي" (269هـــ-319هـــ) في الفكر الأوروبي لا سيما في "روجر بيكون" (1214-1294) و "ريموندو لوليو" **Raimundo Lulio** (1235-1315) و "دانتي"، و تأثير ابن عربي في "سانت خوان دي لاكروث". كما تطرق بلاثيوس لســـرقة الراهب الفرنشسكاني "تورميدا" (1362-1423) لـــ "رسائل إخوان الصفا"، و لتأثـــير "ابن عباد الرندي" (733-792) في "يوحنا الصليبي" و كذا تأثير رسالة الغفران و قصة المعراج في "الكوميديا الإلهية".

[1] هذا رأي "خوان غويتسوللو في الكاتبين المذكورين، انظر: قراءات في أدب إسبانيا و أمريكا اللاتينية، ص 21.

و يتضح مما تقدم أن الإرث الصوفي الإسلامي كان مصدرا رئيسيا لكثير من الأعلام الأوروبيين منذ زمن بعيد، فقد امتد تأثيره إلى صقل التيارات و الأجناس الأدبيين و إلى إنعاش مخيلة المؤلفين. و نحسب أن مثل هذه القراءات تكون قد وجهت بورخيس تلقائيا نحو التراث العربي الإسلامـــي، لا سيما و أنه تلقى توجيها منذ الصغر على يد أبيه نحو الفكر الصوفي. من هنا نعتقد أن مثل هذه العوامل هيأت سلفا بورخيس ليغتـــرف من وعاء الفكر و الأدب الصوفيين الإسلاميين، كما فعل أسلافه في إسبانيا، أو كما صنع "دانتي" في إيطاليا و "إدغار ألان بو" في أمريكا و غيرهم.

لقد جسّد الخطاب الصوفي الإسلامي ثروة فكرية أغرت عدة كتاب باستثماره و الإفادة منــه بحثا عن تجربـــة جديدة للكتابة و عن تيمات غير متداولة، لا سيما و أن هذا الخطاب أنتج لغـــة جديدة و تصويرا غير عادي، و مجازا يتجاوز اللغة الشعرية، متحديا بذلك فرص التأويل و اجتهاد القراء. ذلك أن كتابات المتصوفة تجمع بين الصحو و الغيبوبة تبعا لحالة المتصوف حيث يتجـــلى فيها "الرمز المحجوب خلف ستار الأشكال الخارجية للكلمات و الحروف."[1] و من ثمة فهي ليست تركيبا لغويا مستمدا من المعجم الثقافي مثلما يتجسد في الكتابات الأخرى.

و نظرا لكل مميزات هذا الخطاب الذي يقوم على "أسلوب الرمز و الإشـــارة لســـتر رمـــوز الأسرار"[2] على حد تعبير الأستاذ "محمد مصطفى حلمي" فإنه ظل مصدر إشعاع و وحي لكثير من المؤلفين الذين ما فتئوا يعيدون كتابة نصوص قديمة. و في هذا السياق، نجد في العصر الحالي تجربـــة "باولو كويللو"
Paulo Coelho
(1943-) الذي ذاع صيته عالميا إثر نشره لرواية "الخيميائي" و التي تعد ســـطوا كبيرا في معظم فصولها لما جاء في بعض أجزاء المثنوي "لجلال الدين الرومي"، بل تطـــور تأثـــره بالتراث الإسلامي إلى إنتقاء ألفاظ عربية كعناوين لمؤلفاته مثل "مكتوب" و "الظاهر" الذي يقر أنه عنوان سبقه إليه أيضا بورخيس، كما أصدر مؤخرا رواية اختار لها "الألف" كعنوان، و صدّرها بفقرة مقتبسة من قصة " الألف" لبورخيس. و رغم تهافت النقاد و الإعلام على وصف ألف كويلو بأنه عبري إلا أن تلميحات الروائي لا تحجب الأثر العربي لا سيما و أنه اختار لبطله التركي اسم "هلال" في هذه الرواية، و هو اسم يحمل الكثير من الدلالات.

---
[1] ثلاثة حكماء مسلمين، ص 137.
[2] ابن عربي و مولد لغة جديدة، ص 19.

و في إسبانيا ذاع صيت الكاتب "خــوان غويتسولو" الذي جسد بكتاباته تجربة أدبية مميزة، يمكن وصفها بأنها محاولة "لعربنة" الأدب الإسباني إن صح القول، كجزء من مشروع كبير دعا إليه الكاتب "لعربنة" إسبانيا بغية تجاوز العقدتين التاريخية و العقائدية الموروثتين من ماضي هذا الـــبلد الذي رفض من قبل "كل ما كان في تاريخه يتعارض مع صورة بلد غـــربي أوروبي"[1]. و علـــيه، تحولت "عقدة العيب" الموروثة إلى ثروة تستدعي الفخر و الاكتشاف، لتبدأ عملية الحفر في التراث الأندلسي و استثماره إبداعيا بلا حرج. فقد كان "غويتسولو" يُصدِّر رواياته بأبيات شعرية عربية مستوحيا نصوصه من صوفية "ابن الفارض"و "محيي الدين بن عربي" و "جلال الدين الرومي". و كذلك صنع قبله شعراء إسبانيون عالميون أمثال "فيديريكو غارثيا لوركا"
Federico García Lorca
(1936-1897)

و "أنطونيو ماتشادو" (1939-1875)
Antonio Machado,

Manuel Machado و "مانويل ماتشادو" (1947-1874)
و "خوان رامون خيمينيث" (1958-1881) و "هو صاحب تلك النظرية التي تقول إن الشعر العربي -الأندلسي و الشعـــر الصــــوفي الإسباني المتأثر بمتصوفة الأندلس هو أصل الرمزية."[2]

و الملاحظ اليوم أن العودة إلى التراث العربي و الإسلامي باتت موجة جديدة و عارمة ركبـــها عدة كتاب بغية توقيع نصوص حداثية تتطلع إلى الجدة و الإبتكار و الاختـــلاف عــــن النـــمط الكلاسيكي. و امتدت آثار هذه الموجة من الغـــرب إلى العالم العربي. فقد أدرك بعض الكتـــاب العرب أن هذا التراث الذي أعيدت كتابته هو الذي أسهم في صنع شهرة بعض الأسماء في الخارج، لتبدأ بذلك محاكاة المحاكاة. و في هذا ضوء هذا التقليد الذي أثار الاهتمام بالإرث العربي الإسلامي ظهرت كتابات عربية مستوحية من آثار أدبية قديمة.

و في هذا السياق، يرى الباحث المغربي "سعيد يقطين" في كتابه "الرواية و التراث السردي"[3] أن ظاهرة التيار الجديد في الروايـــة العربية و التي أطلق عليها النقاد اسم الرواية الجديدة أو الرواية

---

[1] في فبراير 1988 صرح غويتسولو قائلا "أعتقد أنه بالنسبة لأي إسباني في القرن العشرين قد جاءت اللحظة التي يجب أن ينظر فيها إلى ماضيه بدون عقد ذلك أن التخلف الثقافي لإسبانيا خلال الثلاثة قرون الأخيرة إزاء أوروربا جعل المفكرين و المثقفين الإسبان يبذلون جهدا متعمدا للحد من هذا التخلف عن طريق طرح فكرة "أربنة" إسبانيا و رفض كل ما كان في تاريخها يتعارض مع صورة بلد غربي أوروربي." انظر: قراءات في أدب إسبانيا و أمريكا اللاتينية، ص 21 و 22.

[2] قراءات في أدب إسبانيا و أمريكا اللاتينية، ص 21.

[3] صدر الكتاب عن المركز الثقافي العربي، بيروت، الدرا البيضاء، 1992.

التراثية أو التأصيل الروائي بـــدأت منذ السبعينات من خلال تنويعات تجريبية كان أهم روادها "نجيب محفوظ" (1911-2006) الذي حاكى قـــالب الرحلة في مؤلفه "رحلة ابن فطومة" ثم قالب الحكي السردي التراثي في "ليالي ألف ليلة".كـــذلك صنع "جمال الغيطاني" (1945/) في مؤلفه "الزيني بركات" الذي جرّب فيه السرد التاريخي القديم محاكيا بذلك كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس (1448-1523).

كما حاكى أمين معلوف" (1949/) في روايته "ليون الإفريقي" كتاب "وصف إفـــريقيـــا" للحسن الوزان" (1495-1550). و جرّب الروائي "إميل حبيبي" (1921-/) قوالب و متون تراثية مثل السيرة و المقامـــة في كتابه "الوقائع الغريبة في إختفاء أبي النحس المتشائل". و تعليقـــا على هذه القراءة النقدية يرى الباحث المغربي "إدريس جنداري"[1] أن هذه الصرخة الإبداعية المنبعثة من صوت الماضي هي صدى لموجـــة دراســـات فكرية عربية تخصصت في حقل التراث مثلما يتجسد ذلك في إسهامات الدكتور "محمد عـــابد الجابري" (1936-2010) و الدكتور "محمد أركون" (1928-2010) رحمهما الله، و كذلك إسهامات "حسن حنفي" (1935/).

و يبدو هذا الطرح معقولا جدا، لكن ذلك لا يعدم تأثر الكتاب العرب العائدين إلى وهـــج التراث بغيرهم من الكتاب الأجانب الذين سبقوهم كمًّـــا و نوعًا في إعادة كتابة النصوص العربية و الإسلامية القديمة، كما سبقوهم أيضا في نشر هذا التراث الذي أعيدت كتابته عبر شريحـــة أكبر مـــن القراء، إذ يكفي الدليل على ذلك برواية "الخيميائي" لكويللو التي بيع منها أكثر من مائة مليـــون نسخة في 66 لغة عبر العالم، مما يعني وصول نصوص "المثنوي" الفارسية التي أخذ منها كويللو إلى جمهور واسع من القراء، ربما لم يتوفر قط للكاتب الأول عبر كل السنين التي انقضت منذ إنتاج كتابه.

هذه العودة إلى الأصول بحثا عن أسلوب جديد و تيمات مغايرة لما هو مألوف توحي بأزمـــة استنزاف تواجهها الحركة الأدبية و بحالة إفلاس بعض الكتاب الباحثين عن وحي أدبي في الكتابات القديمة التي توفر لهم فرص خرق توقعات القراء و مفاجأتهم بغير المتوقع. و هو الحلّ الذي ارتضاه بورخيس لنفسه حين راح يفتش خارج قارته و لغته بين أوراق التصوف الإسلامي القديم دون أن يشير إلى ذلك.

[1] مقالة هذا الباحث موجودة على صفحته الخاصة بالشبكة العنكبوتية.

على صعيد آخر، يمكن القول إن الكشف عن الطبقات الرسوبية للنصوص الصوفية الإسلامية في أدب بورخيس قد أماط اللثام عن نوعية و توجهات البحث الغربي الذي يشيد دائما بالثقافة الغربية و النصوص الأوروبية باعتبارها هي الرافد الرئيسي لمقروءات الكاتب مع نكران -إلى حد بعيد- للأثر العربي و الإسلامي. و قد تبين من خلال فحص القاموس الموسوعي لبورخيس الذي قدّم له "ماريو فارغاس لليوسا" و "أنطوني بورغيس" أن بعض الشواهد العربية تم تعريفها بطريقة غريبة كشخصية البخاري الواردة في إحدى قصص بورخيس تم تعريفها على أنها شيخ البخاري جامع أحاديث النبي محمد عليه الصلاة و السلام، رغم أنه في القص البورخيسي يجسد شخصية لص استولى على كنوز غيره، و هو ما يتقاطع مع شخصية البخاري المطارد من الشرطة في كتاب "المثنوي" لجلال الدين الرومي، كما رأينا من قبل، و ليس مع الإمام صاحب "الصحيح" كما يدّعي القاموس الإنجليزي.

إن هذا النكران لدور الإرث الإسلامي في صقل مخيلة بورخيس و إنعاشها لسرده القصصي، هذا النكران الذي يصل حدّ تشويه المعطيات و تضليل المتلقي بحجب المعلومات الصحيحة عنه، يؤكد هيمنة المركزية الأوروبية أو بالأحرى الغربية بشكل عام التي تدّعي لنفسها التفوق و احتكار الإبداع و التأثير في الآخر، لتوجّه بذلك مشاريع القراءة لأدب بورخيس في اتجاه واحد مصوّب نحو الشمال لتبرير "عبقرية" أدبية صادرة من الجنوب.

و لعل ما يكرس هذا "الانحراف" النقدي المتوارث عبر الدراسات الغربية هو موقف البحث العربي المتحيز للشمال سواء لإنتاجه الأدبي أو لإنتاجه النقدي، مما أدى إلى تهميش الاهتمام بالآداب الأخرى سواء اللاتينو-أمريكية أو الأسيوية التي ظلت غائبة (مغيبة) عن حقل البحث العربي بشكل عام و الجزائري بشكل خاص رغم أواصر التاريخ المشتركة و التقارب بينهما مخيالا و همّاً. و قد أدى هذا الوضع إلى تلقي عينات الأدب المغيب عبر وسيط الغرب أيضا بكل ما يحمله من رؤى و مواقف صادرة عن إيديولوجيته و فلسفته و عقيدته أحيانا.

و قد أفضت هذه التبعية المتجذرة تاريخيا إلى تعميق التباعد بين العالمين الأدبين الجنوبيين: العربي و اللاتينو-أمريكي رغم ما برهنت عليه تجربة بورخيس الأدبية التي اتخذت موردها من وعاء الإرث العربي و الإسلامي. لكن مع ذلك فإن التناول العربي لمثل هذا الأدب ظل محدودا و محصورا في نشر عينات أدبية من وقت لآخر أو في كتابة أوراق نقدية يخضع اختيارها للمناسبة أو للذوق

الشخصي للباحث دون أن يؤطرها مشروع أكاديمي تحكمه استراتيجية علميـــة ذات أفق معـــرفي له أبعـــاد و أهداف.

و عليه يبقى جسر التواصل بين الأدبين سواء على مستوى الإبداع أو النقد مؤجـــلا إنجـــازه، و تبقى الشراكة الأدبية ذات بعد واحد بسبب هيمنة النزعة الاتكالية على الوسيط الغـــربي الذي يساهم أحيانا في إبعاد هذا الأدب عن دوائرنا الأدبية و النقدية بحكم تقديمه كأدب "شاذ" يستمد غرائبيته من مصادر أجنبية و ليست محلية كما برهنت هذه القراءة، في حين أنه قريب منا مخيـــالا و لغة و تصويرا و تيمة.

و إجمالا يمكن القول، إن هذا البحث في تدارسه لإشكالية التناص في أدب بورخيس قد كشف عن الهوية المزدوجة اللاتينو-أمريكية و الإسلامية لنصوص ظلت لعقود تنسب فرادتها و تميزهـــا لتأثيرات صادرة عن الثقافة الغربية فحسب، رغم أنها في الأصل أعادت كتابة نصوص التصـــوف الإسلامي مستعيرة اللغة و التيمات معا، و هو برهان يدل علـــى مـــدى غـــنى الإرث العـــربي -الإسلامي الذي لا يزال حضوره محتشما في دراساتنا النقدية المستهلكة بالدرجة الأولى للفكـــر القادم من وراء الضفة الشمالية، فيما يتم استثمار بل و استغلال رصيدنا الفكري القديم من قبل الأجانب ليصلنا كسلعة من "الدرجة الثانية" بعدما يتعرض للتشويه و المسخ أحيانا.

و أخيرا، إننا لنرجو أن تتسع آفاق قراءتنا لآداب أجنبية قريبة منا فكرا و مخيالا و مجازا و إن كانت بعيدة عنا جغرافيا لأن بين ثنايا بعضها إرثا مُسَرَّبا يُسوَّق إلينا تحت أسماء مستعـــارة، و آن لنا أن نكشف عن الأسماء المخبوءة تحت سطوره، و نتجاوز "خدعة" الإقناع النقـــدي الغـــربي الذي "قزّم" ـــو أحيانا أخرجـــ الدور الثقافي العربي و الإسلامي من لعبة التأثير و التأثر و المحاكاة. إنه طموح هذا البحث لإعادة قراءة ما استكتب من إرثنا القديم، و للتواصل بأدب أمريكا اللاتينية الغائب عن دوائر الاهتمام النقدي عندنا رغم أنه آن لنا استكشافه لا سيما و أننا حاضرون فيه بميراثنا و غائبين عنه كقراء فاعلين و منتجين.

إنه مبتغى هذه الدراسة التي نرجو أن تكون نواة لمشروع مستقبلي يستدرك ما فات من تأخر للإفادة من أدب أمريكا الجنوبية تنويعا لقراءاتنا و إثراء للروافد التي يمكن أن تخدم الأدب الجزائري و تغني فعل التلقي بدل الاكتفاء فقط باستقبال الآداب القادمة من الشمال.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر باللغة العربية:

- بورخيس، خورخي لويس، الألف، مجموعة قصصية، ط1،
ترجمة د. محمد أبو العطا،
القاهرة، دار شرقيات للنشر و التوزيع، 1998.
- مديح العتمة، ط1،
ترجمة إبرهيم الخطيب،
المغرب، دار توبقال، 2001.

المصادر باللغة الأجنبية:

-Borges (Jorge Luis), L'Aleph,
Traduit de l'espagnol par Roger Caillois er René L. F. Durand, Editions, Gallimard, Paris, 1992.
-Borges (Jorge Luis), Fictions,
Traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois,
Editions Gallimard, France, 2007
- Borges (Jorge Luis), Le Livre de sable,
Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset,
Editions Gallimard 1978

المراجع

- ابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر
و أدبه، الجزء الأول، الطبعة الأولى،
تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،
القاهرة، نشر المكتبة التجارية، 1934.
- أدونيس، الصوفية و السريالية، الطبعة الأولى،
لبنان، دار الساقي، 1992.
- أرسطوطاليس، الخطابة،
ترجمه و علق عليه، عبد الرحمن بدوي،
بيروت، درا القلم، 1979.
-ابن عربي (محيي الدين)، كتاب الباء، الطبعة الأولى،
القاهرة، المطبعة المنيرية بالأزهر، 1954.
-ابن عربي (محيي الدين)، فصوص الحكم،
تعليق أبو العلا عفيفي،
لبنان، دارالكتاب العربي ، لبنان ، (السنة و الطبعة غير واردتين).
-ابن عربي (محيي الدين)، كتاب مشاهدة الأسرار القدسية
و مطالع الأنوار الالهية، تحقيق أحمد فريد المزيدي،
لبنان دار الكتب العالمية للنشر، 2006.
-أبو أحمد (حامد)، قراءات في أدب إسبانيا و أمريكا اللاتينية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
-أبو زيد (حامد)، هكذا تكلم ابن عربي،
القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2002.
- إيكو (إمبرتو)، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، الطبعة الأولى،
ترجمة أنطوان أبو زيد،
لبنان – المغرب، المركز الثقافي العربي، 1996.
- بارالت (لوثي لوبيث)، أثر الإسلام في الأدب الإسباني، الطبعة الأولى،
ترجمة د. حامد يوسف أبوأحمد و د. علي عبد الرؤوف البمبي، مراجعة د. أحمد إبراهيم الشعراوي،
القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2000.

– بارت (رولاند)، نقد و حقيقة، الطبعة الأولى،
ترجمة منذر عياشي،
سوريا، دار الانماء الحضاري، 1994.
– بارت (رولاند)، النقد البنيوي للحكاية، الطبعة الأولى،
ترجمة أنطوان أبو زيد،
بيروت، منشورات عويدات، 1988.
– بارت (رولاند)، لذة النص، الطبعة الأولى،
ترجمة د. منذر عياشي،
سوريا، دار الإنماء الحضاري،1992.
– باشلار(غاستون)، جمالية المكان، الطبعة الثانية،
ترجمة غالب هلسا،
لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 1984.
– باقر، طه، ملحمة كلكامش أوديسة العراق الخالدة،
بغداد، دار الحرية للطباعة، 1975.
– بدوي (عبد الرحمن)، شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، الجزء الأول،
الكويت، و كالة المطبوعات (السنة غير مذكورة).
– بدوي (عبد الرحمن)، شخصيات قلقة في الإسلام، الطبعة الثانية،
القاهرة، دار النهضة العربية، 1964.
– بلاثيوس (آسين)، ابن عربي حياته و مذهبه،
ترجمة و تقديم عبد الرحمن بدوي،
القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965.
– بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الطبعة الأولى،
الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.
– تودوروف (تزفتان)، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، الطبعة الثانية،
ترجمة فخري صالح،
لبنان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1996.
– حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات أدبية،
القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
– ريكور (بول)، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، الطبعة الثانية،
المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006.
– ريكور، (بول)، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، الطبعة الأولى،
ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي،
بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2005.
– رينيه (ويلك) و أوستن (وارين)، نظرية الأدب، الطبعة الثانية،
ترجمة محيي الدين صبحي،
بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1981.
– زيدان (يوسف)، ابن عربي، الجيلي، شرح مشكلات الفتوحات المكية، الطبعة الأولى،
القاهرة، سلسلة ثراتنا، دار الأمين للطبع و النشر و التوزيع، 1999.
– شو قليي (جان)، التصوف و المتصوفة،
ترجمة عبد القادر قنيني،
لبنان، دار افريقيا، 1999.

– شيمل (آنيماري)، الشمس المنتصرة، دراسة آثار الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي، الطبعة الأولى،
ترجمة عيسى علي العاكوب،
طهران، مؤسسة الطباعة و النشر التابعة لوزارة الثقافة
و الارشاد الإسلامي طهران.
– علي التركي (ملكه)، مدخل إلى الأدب الفارسي مع دراســة
و ترجمة للمنظومة الصوفية إلهي نامه "الكتاب الإلهي" لفريد الدين العطار، الطبعة الثانية،
مصر، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1998.
– علي (وشو كيفيتش)، الولاية و النبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي،
ترجمة د. أحمد الطيب،
المغرب، دار القبة الزرقاء.
– عياشي(منذر)، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، الطبعة الأولى،بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997.
– فوكو(ميشال)، نظام الخطاب،
ترجمة الدكتور محمد سبيلا،
بيروت، دار التنوير، 1986.
–فوكو(ميشال)، الكلمات و الأشياء،
فريق الترجمة مطاع صفدي، د. سالم يفوت، د. بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، مراجعة الترجمة د. جورج زيناتي،
بيروت، مركز الإنماء القومي، 1989–1990،
–فوكو(ميشال)، حفريات المعرفة، الطبعة الثانية،
ترجمة سالم يفوت،
بيروت، المركز الثقافي العربي، 1987.
–قاسم، (محمود)، محيي الدين بن عربي، الطبعة الأولى،
مصر، مكتبة القاهرة الحديثة ، 1972.
–قاسم (محمود عباس)، الحلاج الأعمال الكاملة، الطبعة الأولى،
بيروت، منشورات رياض الريس، 2002.
–الكسنزان الحسيني (محمد عبد الكريم)، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف و العرفان، الطبعة الأولى،
بيروت، دار آية، 2005.
–كوربين(هكذا) (هنري)، سهروردي، شهاب الدين يحي، مجموعة مصنفات شيخ الإشراق،
تصحيح و مقدمة هنري كوربين،
تهران، بروتشكاه علوم انساني و مطالعات فرينكي، تهران، 1373،
–كيليطو (عبد الفتاح)، الحكاية و التأويل دراسات في السرد العربي، الطبعة الأولى،
المغرب، دار توبقال، 1988.
– الجاحظ، الحيوان، الجزء الأول،
تحقيق عبد السلام هارون،
بيروت، دار الجيل، 1997.
–الحكيم (سعاد)، ابن عربي مولد لغة جديدة، الطبعة الأولى،
بيروت، المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر و التوزيع، دندرة للطباعة والنشر، 1991.
–الحكيم،(سعاد)، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة،
بيروت، دار دردنة للنشر،1981.

الحكيم (سعاد)، ابن عربي و مولد لغة جديدة، الطبعة الأولى،
بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،1991 .
-الخطيبي (عبد الكبير)، في الكتابة و التجربة، الطبعة الثانية،
ترجمة محمد برادة،
بيروت، منشورات عكاظ، 1989.
-الرومي (جلال الدين)، كتاب فيه ما فيه،
ترجمه عن الفارسية عيسى علي عاكوب،
لبنان، دار الفكر المعاصر، 2001.
-الرومي (جلال الدين)، المثنوي، الجزء الأول،
ترجمه و شرحه و قدم له د إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1996
-الرومي (جلال الدين)، المثنوي، الجزء الثاني،
ترجمه و شرحه و قدم له د إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997
-الرومي، (جلال الدين)، المثنوي، الجزء الثالث،
ترجمة و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
-الرومي، (جلال الدين)، المثنوي، الجزء الرابع،
ترجمة و شرحه و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002
-الرومي، (جلال الدين)، المثنوي، الجزء الخامس،
ترجمة و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة،
-الرومي (جلال الدين)، المثنوي، الجزء السادس،
ترجمة و تقديم الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا،
الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1996
-العسكري، (أبو هلال) سر الصناعتين، الطبعة الأولى،
تحقيق محمد البجاوي و محمد إبراهيم،
القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، 1952.
-العطار النيسابوريي،(فريد الدين)، منطق الطير،
دراسة و ترجمة الدكتور بديع محمد جمعة،
بيروت، دار الأندلس للطباعة و انشر و التوزيع، 2002.
-الغيطاني(جمال) منتهى الطلب إلى تراث العرب دراسات في التراث، الطبعة الأولى،
القاهرة، دار الشروق، 1997.
-الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، الطبعة الأولى،
بيروت، المركز الثقافي العربي،1991
-المسيري (عبد الوهاب)، اللغة و المجاز، بين التوحيد و وحدة الوجود، الطبعة الأولى،
مصر، دار الشروق، 2002.
-المسيري (عبد الوهاب)، موسوعة اليهود و اليهودية الصهيونية نموذج تفسيري جديد، المجلد الخامس ، الجزء الثاني، الطبعة الأولى،
مصر، دار الشروق، 1999.
-ماركيز، بورخيس، ألليندي، آستورياس، وآخرون، قصص من أمريكا اللاتينية، الطبعة الأولى،

ترجمة عبدالهادي سعدون و ملك صهيوني،
سوريا، ورد للطباعة و النشر و التوزيع، 1999 .
-محمود (عبد القادر)، رحلة إلى الدار الآخـــرة مع المعـــري
و دانتي، الطبعة الأولى،
القاهرة، مركز الكتاب للنشر، 1997.
- مدكور (إبراهيم)، الكتاب التذكاري، (محيي الدين بن عربي) في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده،
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- دار الكتاب العربي -1969
-مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الطبعة الثالثة،
بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992
-مكي (الطاهر أحمد)، دراسة في مصادر الأدب، الطبعة الثامنة،
القاهرة، دار الفكر العربي، 1999.
-ناصف (مصطفى)، محاورات مع النثر العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997.
-نصر(سيد حسين)، ثلاثة حكماء مسلمين، الطبعة الثانية،
نقله عن الانجليزية صلاح الصاوي،
بيروت، دار النهار للنشر.
-نيتشه، العلم الجذل،
ترجمة الدكتورة سعاد حرب، الطبعة الأولى،
بيروت، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر، 2001.
-هابرماس (يورغن)، الفلسفة الألمانية و التصوف اليهودي، الطبعة الأولى،
ترجمة و تقديم نظير جاهل،
بيروت، المركز الثقافي العربي، 1995.
-هيدغر (مارتن)، مبدأ العلة، الطبعة الأولى،
ترجمة د. نظير جاهل،
لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 1991.
-هيدغر (مارتن)، نداء الحقيقة،
ترجمة و تقديم د. عبد الغفار مكاوي،
القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، 1977.

-تأليف مشترك، أدب أمريكا اللاتينية، قضايا و مشكلات، القسم الأول،
تنسيق و تقديم سيزار فرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد،
الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون
و الآداب، 1987.

-تأليف مشترك، أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، القسم الثاني،
تنسيق و تقديم سيزار فرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد،
الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون
و الآداب، 1988.
-تأليف مشترك، خورخي لويس بورخيس أسطورة الأدب، الطبعة الأولى،
ترجمة محمد آيت لعميم،
مراكش، المطبعة و الوراقة الوطنية، 2006.

-تأليف مشترك، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى،

ترجمة و تقديم د.خيري دومة، مراجعة أ.د. سيد البحراوي،
القاهرة، دار الشرقيات للنشر و التوزيع،1997.
-تأليف مشترك، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، الطبعة الأولى،
ترجمة ناجي مصطفى،
المغرب، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، المغرب، 1989.

المراجع باللغة الأجنبية:

-Barthes (Roland), S.Z,
Editions du Seuil, Paris, 1970.
-Barthes (Roland), Critique et Vérité, Editions du Seuil, Paris, 1966.
-Barthes (Roland), L'Obvie et L'Obtus, Essais Critiques III, Collection Tel Quel, Editions du Seuil 1982.
-Bourdieu (Pierre), Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Editions Seuil, Paris, 1992.
-Brunel (Pierre), Cheverel (Yves), Précis de littérature Comparée,
Press Universitaire de France, Paris, 1 Ed, 1989.
-Delerox (Maurice), Hallyn Fernand, Introduction aux études littéraires méthodes du Texte,
1 Edition, 5ème tirage, Belgique, 1995.
-Drillon (Jaques) Traité de la Ponctuation Française,
Editions Gallimard, Seuil, Paris, 1991.
-Gadamer (Hans Georg), Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une hermeneutique philosophique,
Traduit par Etienne Sacre,
Editions du Seuil, Paris, 1976.
-Genette (Gérard), Figures II,
Editions Seuil, 1969.
Collection Tel Quel.
-Georg Lahy (Virya), Vie mystique et Kabbale pratique,
Edition Lahy, Paris France 2002.
-Klaus (Koch), The Growth of the Biblical Tradition: The Form Critical Method, Trans S.M. Cupitt (New York, Charles Scribner's Sons, 1969.
-Mitterrand (Henri), les titres du roman de Guy Des Cars, Sociocritique,
Editons Fernand Nathan, 1979.
-Yauss (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception,
Traduit par Claude Maillard,
Editions Gallimard, 1978.
-Ouvrage collectif, analyses et réflexions sur Borges Fictions, mythe et récit,
Ellipses, Paris, 1988.

-Ouvrage collectif, L'Amérique latine dans sa littérature,
Traduit de l'espagnol par Claude Fell, Paris, Unesco; 1979.

الأطروحات

-زمام (عائشة)، خريف البطريرك لغابريال غارثيا ماركيث، قراءة في ضوء جمالية التلقي، رسالة ماجستير تحت إشراف الدكتور الأخضر بن عبد الله، جامعة وهران، قسم اللغة العربية و آدابها،2001-2002.

-Oddo (Maria), Poétique de L'Ambivalence, figures de l'ambiguité dans la poésie de F. Pessoa, N. Parra, et de J.L Borges,
Thèse présentée à la faculté des études supérieures, grade Philosophie Doctorat (PH.D),
Département de la littérature comparée, faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Canada, 1998.

-Tremblay (Christian), Définition de la Thématique du réel merveilleux Américain et son application dans des récits de Jorge Luis Borges et de Jaques Stephan Alexis,
Mémoire présenté à la faculté des études supérieures de L'université Laval pour l'obtention du grade maitre ès arts (M.A), Direction M. Maximilien Laroche, département des littératures, Université Laval, Canada, mars 1999.

المجلات الورقية

- آفاق (المغرب)، مجلة اتحاد كتاب، عنوان العدد التشكيل و المدينة، 1992/2.
- أوراق (لندن)، مجلة أسبوعية ثقافية سياسية، العدد الخامس و العشرون، سبتمبر 1985.
- المستقبل (بيروت)، العدد 2174، 7 شباط 2006.
- المنتدى (الامارات العربية المتحدة)، العدد 142، ماي 1995.

المجلات الالكترونية العربية:

- مجلة معابر الإلكترونية،
هيز (دونالد)، خورخي لويس بورخيس سيرة حياة و سيرة كتابة، ترجمة نزار عوني، فبراير 2009.
- مجلة اتحاد الكتاب العرب على الشبكة العنكبوتية. حسن (حميد)، خورخي بورخيس و إتمام المعنى.
- موقع مجلة نزوى الإلكتروني، (سلطنة عمان)، العدد 6، أبريل 2009.
توفيق (سعيد)، "فلسفة المرآة" لمحمود رجب.

مجلات إلكترونية أجنبية:

-Domino (Maurice), La réécriture du Texte Littéraire Mythe et Réécriture, Semen, revue de Sémio-Linguistique des textes et du discours, N 3, 1987, réference électronique : www. Revues.org
http://semen.revues.org/5383

-Faerber (John), Dire La Réécriture Redire L'écriture, Cahier du centre de recherche « Etudes Sur Le Roman du Second Demi-Siècle », Ceracc, N 2, juin 2003.
www.ecriture-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers2
-Magazine littéraire, N 125 juin 1977
www.scribd.com/doc

كتاب مخطوط:
- سارلو (بياتريث)، بورخيس كاتب على الحافة، ترجمة خليل كلفت، مخطوط كتاب أرسله إلي المترجم المصري.